

LILIANA LACERDA ANDRÉ

# A IMAGEM FEMININA NO ROMANCE SENTIMENTAL DE MASSA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, para a obtenção do grau de Mestre em Letras na área de Literaturas de Língua Inglesa.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> ANNA STEGH CAMATI

CURITIBA  
1991

LILIANA LACERDA ANDRÉ

A IMAGEM FEMININA NO ROMANCE SENTIMENTAL DE MASSA

Dissertação aprovada como requisito parcial  
para obtenção do grau de Mestre em Letras na  
área de Literaturas de Língua Inglesa, pela  
Comissão formada pelos professores:

*Anna S. Camati*

Orientadora: Profa. Anna Stegh Camati

Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPr.

*Brunilda Tempel Reichmann*

Profa. Brunilda Tempel Reichmann

Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPr.

*Domenico Costella*

Prof. Domenico Costella

Pontifícia Universidade Católica do Pr.

Curitiba, 6 de dezembro de 1991.

## SUMARIO

RESUMO .....	iii
ABSTRACT .....	v
1 - INTRODUÇÃO .....	1
2 - O UNIVERSO DO ROMANCE SENTIMENTAL DE MASSA .....	17
3 - A HEROINA E SEU PRINCIPE ENCANTADO .....	48
4 - AS MENSAGENS: A PEDAGOGIA DO ROMANCE SENTIMENTAL .....	81
5 - CONCLUSÃO .....	102
APENDICE 1 .....	111
APENDICE 2 .....	112
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS .....	113
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR .....	118

## RESUMO

Quando pensamos no termo "literatura" imediatamente nos vêm à cabeça as obras de grandes escritores, as quais já foram aprovadas tanto pela crítica especializada como pelas instituições acadêmicas e pelo público. Existe entretanto um outro tipo de literatura, a literatura de massa, a qual apesar de não contar com suporte institucional, possui um público fiel e numeroso.

A literatura de massa, como qualquer produto da Indústria Cultural, é uma mercadoria e seus estímulos tanto de produção como de consumo são definidos pelo público, ou em outros termos, pelo mercado.

O romance sentimental, o qual é objeto deste estudo, é um dos gêneros da literatura de massa juntamente com o romance policial, o romance de terror, o western e a ficção científica. Independentemente do seu valor estético, estilístico e literário, o romance sentimental veicula valores sociais e estimula a manutenção dos papéis tradicionais femininos.

Na introdução deste estudo descreveu-se sua estrutura, seus objetivos, metodologia e os principais aspectos teóricos que o embasam.

No primeiro capítulo abordou-se o universo do romance sentimental de massa e seus principais componentes: a ação, o espaço, o tempo, o ponto de vista, principais recursos estilísticos e enredos mais comumente utilizados.

No segundo capítulo foram tratadas as relações existentes entre a heroína e seu príncipe encantado apontando-se para as distorções que sofre a imagem feminina apresentada nesses romances.

No terceiro capítulo foram salientadas as principais mensagens ideológicas que os romances veiculam, as quais implicam numa aceitação do estado de coisas existentes, sendo quase inconscientemente absorvidas pelas leitoras.

Tentou-se, portanto, analisar a imagem feminina, no romance sentimental, explicitando as principais mensagens subjacentes à ele, as quais tem a função de normatizar e padronizar comportamentos, valores, modos de conceber a realidade, etc., reduzindo assim qualquer possibilidade de mudança dos modelos femininos vigentes.

## ABSTRACT

When we think about literature almost immediately great books written by famous writers come to our mind, the ones which have been approved by literary critics, scholars and the public. There is, however, another type of literature called *mass literature*, which in spite of not having academic support holds a large reading public.

Mass literature, like any other product of the Cultural Industry is a merchandise and its production and consumption are defined by the public, or in other terms by the market. The sentimental novel along with the detective story, the western, the horror story and science fiction are genres of the mass literature. We can't deny that despite the fact that the sentimental novel has been denigrated as an inferior genre, it is charged with social values and helps maintaining the traditional feminine roles.

In the introduction we describe the design of this study, the objectives, methodology and the main theoretical aspects related to the subject we are dealing with.

Chapter one is an attempt to define the universe of the romantic novel, to expose the conventions of the genre and to point out the main stylistic aspects. We analyse in detail the different types of plot more frequently used and the function of the most characteristic devices.

Chapter two deals with relationship between the heroine and

her prince consort and the distortions of the feminine image as they are conveyed by the sentimental novel.

Chapter Three examines the ideological messages that underlie the romantic fiction which involve an acceptance of traditional values which affect the feminine reading public in a quasi unconscious process.

The conclusion provides evidence of the fact that the main messages implicit in these novels have the function of setting rules of behavior, expected ways of thinking and accepted set of values.

## 1 - INTRODUÇÃO

O romance sentimental de massa do modo como o conhecemos atualmente, nasceu efetivamente no século XVIII, no bojo da indústria informativo-cultural. E entretanto, no século XIX que ele vai conhecer o seu esplendor. Entre todos os autores românticos, Samuel Richardson é considerado pelos críticos como o responsável por trazer o romance para o universo da arte. Seus dois romances, *Pamela* e *Clarissa*, possuem enredos que podem parecer familiares até às leitoras dos romances sentimentais atuais: recompensa-se a virtude, a moral é sempre preservada, ascende-se socialmente pelo casamento. No caso da *Clarissa*, apesar do desenlace não apresentar um final feliz convencional, deixa-se subentendido que a heroína será recompensada *post-mortem*.

De acordo com Kathryn WEIBEL<sup>1</sup> existem diferenças entre *Pamela* e *Clarissa*, e os romances mais recentes. E o padrão de semelhanças entretanto que mais surpreende. Além das características superficiais do enredo, este padrão inclui semelhanças no estilo da narrativa, na relação entre as personagens e nas categorias de tempo e de espaço. Segundo a autora, a ficção escrita para mulheres nos últimos duzentos e cinquenta anos, seguiu o modelo formulado pelos romances de Richardson, os quais estabeleceram convenções literárias e articularam imagens e valores que tem sido imitados até os dias atuais.



Este estudo surgiu em decorrência da observação assistemática ao longo dos anos dos romances publicados nas revistas norte-americanas destinadas ao público feminino. No Brasil os mesmos romances são publicados de forma diferenciada. São em geral traduções dos originais americanos e ao contrário destes, não fazem parte integrante de revistas de grande circulação. Estes romances são comercializados em forma de livros de bolso, sendo os mais conhecidos os das coleções Julia, Bianca, Sabrina, Momentos Intimos, Darling e Sissi.

Apesar de tratar-se de obras ficcionais sem compromisso efetivo com o real, notou-se que as mesmas em sua grande maioria não refletiam a condição feminina e seus conflitos em uma determinada época. As imagens tentam se aproximar do real, ideais tornam-se modelos. Assim sugerem estas obras a possibilidade da ficção tornar-se realidade. O público feminino deriva para a ficção para se libertar do conflito proveniente das limitações que sofrem por parte do real.

A principal preocupação deste estudo é mostrar a diferença entre o nível da narrativa, isto é, como a trajetória das personagens femininas é descrita e o nível da realidade, que é de fato vivido pelas mulheres que lêem estes romances.

Vladimir PROPP<sup>2</sup> já havia notado em 1928 o duplo aspecto do conto maravilhoso que aqui pode ser extrapolado para o romance sentimental. Nota-se assim de um lado sua extraordinária diversidade de outro sua uniformidade não menos extraordinária, e sua repetibilidade. Este duplo aspecto de que fala PROPP será analisado à luz da teoria de John CAWELTI<sup>3</sup> na qual o autor elabora uma tipologia das fórmulas literárias em relação à

literatura de massa. De acordo com o autor, as fórmulas literárias de maior sucesso seriam aventura, romance, mistério, melodrama e seres ou estados imaginários (incluindo ficção científica e histórias de horror). Dentre estas categorias este estudo fixar-se-á no romance sentimental e nas variações da fórmula-padrão do gênero, tendo em vista as mensagens veiculadas pelos romances analisados, as quais são formuladas com o intuito de transmitir uma visão de mundo do e para o público feminino, de tal modo que pareça única e verdadeira.

De acordo com o Audit Bureau of Circulations<sup>4</sup>, o número de revistas femininas com tiragem superior a 500.000 exemplares mensais é superior a vinte e destas muitas destinam-se a um público específico, como no caso de *Seventeen* e *Teen*, dirigidas à adolescente, *Working Woman*, dirigida à mulher que trabalha fora, *Essence*, dirigida à mulher negra, *Working Mother*, dirigida à mãe de família que trabalha fora, entre outras.

Uma característica comum à maior parte destas revistas entretanto, é que a grande maioria enfatiza aspectos que tem relação com a esfera doméstica, tais como idéias de decoração, culinária, moda, dicas de como receber convidados, algum tipo de trabalho manual, conselhos de caráter sentimental, de beleza, puericultura entre outros.

Dentre as revistas de grande tiragem dirigidas ao público feminino nem todas publicam romances. Diante da impossibilidade de serem analisados todos os romances publicados por essas revistas durante o período proposto, de agosto de 1989 a dezembro de 1990, optou-se por selecionar somente duas; uma que fosse representativa da mulher casada e outra da mulher

solteira/divorciada.

A escolha recaiu em *GOOD HOUSEKEEPING* e em *COSMOPOLITAN*. Tanto uma como outra tem grande tiragem, 5.217.147 e 2.760.010 respectivamente, dados de 1990 com relação ao ano de 1988. São destinadas ao público feminino em geral e não somente a um determinado segmento feminino. Basicamente estas revistas apresentam romances mensalmente.

De modo geral as duas revistas abordam os mesmos tópicos citados anteriormente. A diferença entretanto está no enfoque dado a eles. Enquanto *GOOD HOUSEKEEPING* destina-se à dona-de-casa dando maior ênfase à economia doméstica, educação dos filhos, depoimentos de leitoras que passaram por problemas familiares e/ou conjugais, *COSMOPOLITAN* fixa-se na mulher mais jovem, que tem uma carreira, mora sozinha, o que não quer dizer que não cozinhe, não tenha problemas com namorados, etc. Estes pontos são abordados então de forma diferenciada: a seção de culinária por exemplo ajuda na elaboração de cardápios para receber bem os amigos, artigos discutem que atitude tomar quando o chefe resolve se insinuar junto à secretária, além de outros que pretendem ajudar a leitora a ter uma vida sexual mais intensa e prazerosa.

Alguns aspectos foram priorizados de modo a permitir a consecução desta pesquisa. Procedeu-se do seguinte modo:

- a) foram selecionadas revistas femininas de maior tiragem;
- b) das revistas selecionadas, duas foram escolhidas por serem mais representativas da mulher americana, uma dirigida à dona-de-casa e outra à mulher que vive só. Levou-se em consideração dois aspectos nesta seleção: a tiragem e o fato

de publicarem romances mensalmente;

- c) o período a ser estudado foi definido entre agosto de 1989 e dezembro de 1990 por duas razões: facilidade no acesso aos romances e atualidade das informações a serem verificadas;
- d) foram analisados 34 romances, 17 de cada revista selecionada;
- e) foram elaboradas fichas para cada romance contendo: o resumo da história, a descrição das personagens, os conflitos e obstáculos superados pela heroína, além de outra ficha de caráter geral com características comuns à grande parte das histórias e às principais idéias expressas pelas narrativas;
- f) foram organizadas tabelas com os dados principais dos personagens femininos e masculinos (profissão, estado civil, idade);
- g) após a elaboração e organização das fichas foram determinados os temas que constituiriam o corpo deste estudo: aspectos da narrativa, os protagonistas das *love stories* e as mensagens veiculadas;

Apesar de terem sido analisados trinta e quatro romances, ou seja, dezessete de cada revista, no período compreendido entre agosto de 1989 e dezembro de 1990, existe uma uniformidade e semelhança muito grande entre eles. Todos são meras variações sobre o tema da mocinha que descobre o amor e deve superar algum obstáculo para que este seja vitorioso e ela seja recompensada com a felicidade eterna.

Se por um lado os romances publicados pelas revistas norte-americanas tendem a mascarar a situação feminina servindo como instrumento de manutenção do status quo das leitoras, o objeto deste estudo é justamente trilhar o caminho inverso,

identificando as mensagens veiculadas na narrativa dos romances e mostrando a diferença entre o real e o imaginário.

Este processo de identificação tanto das mensagens como da defasagem entre os dois níveis sustenta-se em um esquema teórico, o qual serviu para orientar a análise dos textos. Tal esquema, elaborado por diversos cientistas sociais e teóricos da cultura de massa, funcionou como instrumento interpretativo no presente estudo.

Antes de se proceder o estudo em questão decidiu-se familiarizar o leitor com os principais aspectos teóricos a serem abordados pelo mesmo. Não se pretende com isto exaurir o assunto mas sim situar o leitor de forma sintética nos principais tópicos a serem discutidos, ou seja, a Indústria Cultural, a cultura popular e as fórmulas literárias.

Para que haja a indústria cultural é fundamental que existam os meios de comunicação de massa que irão promover a sua difusão, tais como jornais, rádio, televisão, revistas, entre outros, além de uma sociedade ávida por consumir seus produtos. Isto explica o fato do fenômeno da cultura de massa ter adquirido impulso somente com o advento da industrialização das sociedades ocidentais.

Quando as massas populares tomaram o rumo da cidade, tiveram acesso a novos padrões de vida. O aumento do poder aquisitivo e a democratização da educação aliada à substituição crescente do trabalho pelo uso da máquina e às novas invenções técnicas geraram maior tempo para o lazer e conseqüentemente maior consumo. Assim, a indústria cultural, os meios de comunicação de massa e a própria cultura de massa são

consequência do fenômeno da industrialização.

O processo que culmina na sociedade de consumo, começa com a revolução industrial, passando pelo capitalismo liberal e pela economia de mercado. Entretanto todos os fatores mencionados não são ainda suficientes para se entender a indústria cultural.

A cultura de massas, segundo Edgar MORIN<sup>5</sup>, não é imposta pelas instituições, ela depende da indústria e do comércio: ela é proposta. Vários autores preocuparam-se com as diferentes formas de manifestação da cultura dentro da indústria cultural. Para eles a convivência de dois tipos de cultura seria condição sine qua non para a existência da indústria cultural. A cultura dita superior e a cultura de massa seriam polos opostos de um mesmo eixo.

Dwight MACDONALD, citado por Eclea BOSI, é um dos poucos autores que considera a existência de três tipos de cultura. Segundo ele as três formas de manifestação cultural seriam: a cultura superior, a média e a de massa, as duas últimas também designadas como *midcult* e *masscult*.

Em relação aos dois tipos de cultura, uma não existiria sem a outra e não se poderia mesmo falar em indústria cultural. A cultura superior pertenceria às elites enquanto a cultura de massa estaria reservada às massas.<sup>6</sup>

Esta distinção entre as culturas é puramente formal pois da mesma maneira que produtos da cultura superior podem fazer parte da esfera da cultura de massa, no caso por exemplo de obras literárias caírem no gosto popular, o mesmo é verdadeiro em relação a produtos de massa que com o tempo foram aceitos como

pertencendo à cultura superior, como no caso dos romances da época Vitoriana, no século XIX.<sup>7</sup>

Antonio CANDIDO<sup>8</sup> afirma que "todo escritor depende do público, a reação do público pode decidir a orientação de uma obra e o destino de um artista". Com esta afirmação surge um outro aspecto referente aos produtos da indústria cultural: eles são fabricados para serem trocados por moeda, ou seja, devem gerar lucro e devem ser consumidos pelo maior número possível de pessoas. Em decorrência disto a indústria cultural padroniza seus produtos, oferecendo os mesmos a todo cidadão.

Theodor ADORNO<sup>9</sup> afirma que a cultura de massa exclui o novo, afastando como risco inútil aquilo que ainda não foi experimentado. Os produtos da indústria cultural são fabricados em série a partir de modelos que obtiveram aceitação e aprovação do público. Estes produtos entretanto devem ser individualizados de modo a dar ao consumidor a sensação de estar adquirindo algo sempre novo.

A respeito da padronização dos produtos culturais, Walter BENJAMIN num texto sobre a decadência do gosto musical<sup>10</sup>, discute justamente a padronização de mercadorias musicais. Afirma ele que na sociedade de consumo o indivíduo não consegue nem mesmo decidir com liberdade entre o que lhe é oferecido, uma vez que tudo é tão semelhante ou idêntico. Ele também comenta que gostar de um disco de sucesso é o mesmo que reconhecê-lo, e que "os ouvintes e os consumidores em geral precisam e exigem exatamente aquilo que lhes é imposto insistentemente".<sup>11</sup>

Como último aspecto a ser ressaltado com referência à indústria cultural, é que esta é a indústria do divertimento

por excelência. Seus produtos são criados também com o objeto de proporcionar prazer e diversão. O consumidor dos produtos da indústria cultural, procura o divertimento em vez de uma experiência estética.

Critica-se a indústria cultural alegando que ela se preocupa somente com o divertimento, *amusement* como diria ADORNO<sup>12</sup>, como se o mesmo fosse condenável e gerasse somente a alienação. Esquece-se, entretanto, que o prazer é um fator importante no perfeito equilíbrio das funções psíquicas do ser humano e que o saber não precisa estar necessariamente dissociado do prazer para ser entendido como tal.

A cultura popular<sup>13</sup>, pode ser definida como todos os produtos culturais destinados ao consumo de massa, os quais refletem os valores, convicções e padrões de pensamento de uma determinada sociedade. As artes, os artefatos e as crenças compartilhados por grandes segmentos da sociedade comporiam a chamada cultura popular.

De acordo com Jack NACHBAR<sup>14</sup>, a cultura popular pode ser dividida em quatro tipos ou categorias:

- a) mitologias ou mitos populares, ou seja, os elementos que estão diretamente ligados à consciência humana, tais como crenças, valores e superstições;
- b) ícones populares, dizem respeito às imagens e artefatos, em outras palavras, os ícones são todas as coisas, objetos ou pessoas, que possuem significado especial tanto a nível individual como coletivo. Estariam incluídos nesta categoria os estereótipos e os heróis populares como formas de "objetos humanos";



c) artes populares, englobam todas as manifestações artísticas de uma determinada sociedade e sua importância é que elas refletem o gosto popular. Uma das maneiras de se estudar as artes populares é através do conceito de *FORMULAS*. Estas podem ser definidas como estruturas que são comumente empregadas em grande número de trabalhos. Tais estruturas seriam as convenções empregadas pelo artista tais como heróis, estereótipos, mitos, rituais, artefatos, que possibilitariam ao consumidor uma identificação com o produto cultural. As fórmulas implicam na repetição e na imitação bem como na familiaridade do leitor com as mesmas. Seriam, em outras palavras, receitas-padrão que entretanto possuem uma certa originalidade e unicidade;

d) ritos e rituais populares, que são eventos da sociedade que cativam o interesse de grupos grandes e pequenos. Dentro destas categorias, o presente estudo fixar-se-á nas artes populares, especialmente no romance sentimental e utilizará o conceito de fórmula como instrumento de análise dos romances propostos.

Apesar de não serem consideradas como tal por vários estudiosos, as *formulaic stories*<sup>15</sup> são um fenômeno artístico e cultural de grande importância. Geralmente tal tipo de literatura é ignorada pelos críticos que a vêem como algo inferior, desprovido de qualquer valor.

Entretanto, segundo CAWELTI<sup>16</sup>, para melhor compreender e interpretar o fenômeno das *formulaic stories* é necessário que elas sejam compreendidas como criações artísticas concebidas com o objetivo de divertir e dar prazer. Servem como válvulas de

escape. O indivíduo que as lê, sabe exatamente o que vai encontrar; a repetição e as estruturas que pouco variam asseguram ao leitor o conforto do *dejà vu*.

CAWELTI<sup>17</sup> define a fórmula literária como sendo uma estrutura narrativa ou convenções dramáticas empregadas em grande número de obras. Segundo o autor as fórmulas são modalidades nas quais temas culturais específicos e estereótipos são organizados em arquétipos mais universais.

MORIN<sup>18</sup> diz que o "imaginário se estrutura segundo arquétipos: existem figurinos-modelo do espírito humano que ordenam os sonhos e, particularmente, os sonhos racionalizados que são os temas míticos ou românescos. Regras, convenções, gêneros artísticos impõe estruturas exteriores às obras, enquanto situações-tipo e personagens-tipo lhes fornecem as estruturas internas".

Para CAWELTI<sup>19</sup> todas as fórmulas literárias são convencionais e previsíveis em seu final, além de estarem sempre orientadas para algum tipo de escapismo. O autor afirma que os leitores de tal tipo de literatura procuram fugir das suas próprias limitações e deste modo todos os tipos de fórmula apresentam um herói ou heroína, os quais superam todos os obstáculos apresentados.

A fantasia que CAWELTI denomina "fantasia moral", presente em todas as fórmulas é a fantasia da superação dos obstáculos. Entretanto o que define cada tipo de fórmula é a natureza dos obstáculos e a maneira pela qual os mesmos são superados.

No caso das fórmulas de aventura, a fantasia moral envolve a superação de forças internas como por exemplo a covardia, bem

como de forças externas, como a injustiça ou a ausência da lei. No romance a fantasia moral diz respeito aos obstáculos entre duas pessoas que se amam de modo a permitir que o amor triunfe:

"The moral fantasy of the romance is that of love triumphant and permanent, overcoming all obstacles and difficulties. Though the usual outcome is a permanently happy marriage, more sophisticated types of love story sometimes end in the death of one or both of the lovers, but always in such a way as to suggest that the love relation has been of lasting and permanent impact."<sup>20</sup>

Nas fórmulas de mistério a fantasia moral subjacente é de que os problemas tem soluções racionais que podem ser descobertas; enquanto que no melodrama afirma-se a certeza que o bem sempre triunfa sobre o mal apesar das aparências dizerem o contrário.

Finalmente, com relação às fórmulas que envolvem seres ou estados imaginários, como por exemplo nas histórias de ficção científica, a fantasia moral é de que o desconhecido pode vir a ser conhecido sugerindo que um relacionamento significativo poderia ser possível.

Cada tipo de fórmula literária, seja ela romance western, ou histórias de detetive, entre outras, possui os seus próprios limites. Entretanto, cabe ao autor de tais histórias recriar dentro dos padrões previamente traçados, ou seja, dar nova vitalidade aos estereótipos e reelaborar elementos como enredo, caracterização das personagens, categorias de tempo e espaço, respeitando entretanto os limites de cada tipo de fórmula.

Ainda segundo CAWELTI<sup>21</sup>, suspense, identificação e a criação de um mundo ligeiramente fantasioso são os três recursos mais comumente empregados pelos autores de *formulaic stories*. O suspense de uma história tem a ver com a habilidade do escritor em evocar no leitor um certo temor temporário ou incerteza acerca de um personagem com o qual ele se identifica. Tal suspense tanto pode ser a falsa acusação de assassinato de um personagem inocente que no final será absolvido, como a perseguição da heroína por um desconhecido à beira de um despenhadeiro.

O suspense alia a combinação de excitação com segurança, afinal, em tal tipo de literatura, os perigos enfrentados pelo protagonista são tão importantes quanto a certeza, por parte do leitor de que o personagem principal sairá sempre ileso.

"The simplest model of suspense is the cliff-hanger in which the protagonist's life is immediately threatened while the machinery of salvation is temporarily withheld from us. We know, however, that the hero will be saved in some way, because he always is."<sup>22</sup>

Todas as *formulaic stories* preocupam-se com a identificação entre os protagonistas e o leitor. Se este não for capaz de relacionar suas próprias experiências e sentimentos àqueles dos personagens, muito do impacto emocional será perdido.

O último aspecto a ser considerado diz respeito à criação de um mundo imaginário e fantasioso, o qual deve estar distante o suficiente da realidade do leitor para que este não esteja inclinado a usar os seus padrões de plausibilidade e

probabilidade, ou seja, quanto menos a realidade da obra tiver relação com a do leitor, menos este vai questionar como e porque as coisas acontecem da forma como acontecem. Assim, estará livre para mergulhar na estória, identificando-se totalmente com os personagens.

## NOTAS

<sup>1</sup>WEIBEL, K. Mirror, mirror: images of women reflected in popular culture. New York, Anchor Press, 1977. p.6-12.

<sup>2</sup>PROPP, V. Morfologia do conto maravilhoso. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1984. p.26.

<sup>3</sup>CAWELTI, J. G. Adventure, mystery and romance: formula stories as art and popular culture. Chicago, The University of Chicago Press, 1976.

<sup>4</sup>Ver no apêndice 1 p.111, a lista das vinte principais revistas femininas e respectivas tiragens de acordo com o Audit Bureau of Circulations.

<sup>5</sup>MORIN, E. Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo I. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1987. p.46.

<sup>6</sup>MACDONALD, D. Against the American grain. New York, Vintage Books, 1962. Citado por BOSI, E. Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias. Petrópolis, Vozes, 1972. p.66-71.

<sup>7</sup>Sobre este assunto há uma boa discussão em DAICHES, D. A critical history of English literature. London, Martin Secker & Warburg Ltd, 1969.

<sup>8</sup>CANDIDO, A. O escritor e o público. In: SCHUCKING, L.L.; CANDIDO, A. Arte, literatura e sociedade. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, USP, 1971. p. 85-104.

<sup>9</sup>ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massa. In: LIMA, L.C. (org.) Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro, Saga, 1969. p.170.

<sup>10</sup>BENJAMIN, W. et al. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: OS PENSADORES. São Paulo, Abril Cultural, 1973. v.48. p.173-174.

<sup>11</sup>BENJAMIN, p.187.

<sup>12</sup>ADORNO, T.; HORKHEIMER, M., p.172.

<sup>13</sup>Cultura popular no sentido em que é usado aqui é sinônimo de cultura de massa.

<sup>14</sup>NACHBAR, J. et al (ed) The popular culture reader. Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1978. p.5.

<sup>15</sup>Formulaic Stories, são histórias nas quais o autor segue modelos ou receitas-padrão-fórmulas para elaborar a estrutura narrativa de cada obra.

<sup>16</sup>CAWELTI, p.2.

<sup>17</sup>CAWELTI, p.5.

<sup>18</sup>MORIN, E. Cultura de Massas no Século XX: o espírito do tempo I. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987. p.26.

<sup>19</sup>CAWELTI, p.2.

<sup>20</sup>CAWELTI, p.41-42.

<sup>21</sup>CAWELTI, p.17.

<sup>22</sup>CAWELTI, p.17.

## 2 - O UNIVERSO DO ROMANCE SENTIMENTAL DE MASSA

Segundo Victor Manuel de AGUIAR e SILVA<sup>1</sup>, "o romance permanece a forma literária mais importante do nosso tempo, pelas possibilidades expressivas que oferece ao autor e pela difusão e influência que alcança entre o público".

Ao contrário do leitor de *alta literatura*, a leitora de romances sentimentais não busca o prazer estético, mas a substituição da mesmice quotidiana por um mundo onde encontre aventura, amor, luxo, homens e mulheres especiais. Os romances suprem certas lacunas de suas existências, dando forma aos temores e desejos das leitoras. Através do romance é permitido à elas viverem situações, anseios, sonhos impossíveis de serem vivenciados na vida real por limitações diversas. O romance funciona como meio de evasão do mundo real para o mundo fictício.

O autor de romances sentimentais constrói seu enredo respeitando a tradição narrativa com a qual as leitoras estão familiarizadas. Compreende-se que não haja necessidade de modificações na elaboração do romance no que diz respeito à forma, visto que às leitoras importa mais o ético do que o estético. Tentativas de inovação realizadas nos romances de alta cultura como por exemplo a metaficção, comentários do narrador sobre o que está narrando, opiniões, considerações filosóficas, entre outros, são inexistentes nos romances populares. Qualquer mudança na narrativa do romance sentimental se dá a nível de



conteúdo, jamais a nível estrutural.

De acordo com FORSTER<sup>2</sup>, o romance é a narrativa de uma história, isto é, "uma sequência de acontecimentos encadeados no tempo, com ênfase incidindo sobre a causalidade". O romancista compõe a história para produzir um certo efeito no leitor.

Os enredos dos romances sentimentais apresentam em sua totalidade uma organização linear, ou seja, respeita-se a *cronologia* dos fatos, narrando-se o que aconteceu na ordem em que aconteceu; o *princípio de causalidade*, em que os fatos são ligados pelas relações de causa e efeito; e a *verossimilhança*, onde busca-se a aparência de verdade no que se narra.

Um romance pode ser definido como sentimental quando o assunto básico de seu enredo - no qual movem-se as personagens - é de amor. Do mesmo modo, pode-se utilizar esta definição segundo o núcleo temático, para caracterizar outros tipos de romance, como por exemplo, de ficção científica, de aventuras, psicológico, entre outros.

O romance sentimental guarda muita semelhança em sua estrutura narrativa com a "well made play"<sup>3</sup> romântica que tornou-se também a fórmula preferida do melodrama. O termo "well made play" refere-se ao modo de elaboração do enredo, o qual privilegia com grande ênfase a construção de uma peça teatral onde tudo se encaixa perfeitamente, sendo frequentes recursos como coincidências, cartas perdidas, identidades trocadas, entre outros.

Segundo J.L. STYAN<sup>4</sup> a fórmula de uma "well made play" é imutável. A atenção concentra-se na personagem principal: o herói, a heroína ou ambos, com os quais o público deverá ter

empatia. Na exposição da situação do herói, são apresentadas ao público todas as informações pertinentes sobre o que aconteceu no passado. Com estas informações em mente, torna-se possível compreender e aceitar a subsequente complicação da ação, geralmente causada pelo rival do herói, por um vilão ou outro tipo de obstáculo. A situação piora para o herói, surgem dificuldades que o levam a uma situação aparentemente sem saída. Esta virada na sorte possui simplesmente a função de criar suspense e retardar o desenlace. Entretanto, antes do final, algum segredo do qual o público tem conhecimento é revelado, apesar do herói não saber nada a respeito. Neste ponto o inimigo admite a derrota e o herói comemora seu triunfo, enquanto fecham-se as cortinas.

Da mesma forma como na fórmula de SCRIBE, o romance sentimental raramente foge das seguintes fases: apresentação, complicação, desenvolvimento, climax e desenlace. Tal estrutura é fácil de ser entendida se tomarmos como exemplo um dos romances que fazem parte deste estudo. Em *Dark Deceiver* (15: 209-261)<sup>2</sup>, Suzanne Winston é uma escritora famosa de best-sellers, divorciada, mãe de três filhos. Sua vida transcorre pacificamente até a chegada de uma carta anônima acusando-a de plágio. Aos poucos sua vida vai se complicando, as cartas continuam a chegar, surgem problemas financeiros causados pelo ex-marido; ela é acusada de tentar envenenar uma jornalista que havia feito uma crítica literária desfavorável a um de seus livros em um jornal de NY; perde a guarda dos filhos e é presa. No meio de todos estes problemas, entretando, surge Barry, o advogado contratado por Suzanne para tratar do caso das

acusações de plágio. Apaixonam-se. Finalmente o mistério das cartas é solucionado, Suzanne é inocentada de todas as acusações, e Barry e ela selam o futuro com um beijo. Como se vê, todas as fases são claramente identificáveis no tipo de romance com que estamos lidando.

Não se pode esperar que outros aspectos tão importantes quanto o enredo, tais como linguagem, simbolismo, caracterização das personagens, entre outros, mereçam o mesmo tratamento em ambos os gêneros: no romance popular e no romance de alta literatura, devemos ter em mente que tal tipo de ficção funciona como válvula de escape para suas leitoras com a função de entreter e divertir, razão pela qual privilegia-se a ação e o destino da heroína e do herói.

De modo geral, todos os outros personagens são auxiliares<sup>6</sup>, cuja ação, momentânea e ocasional, pode não ter qualquer consequência futura, e não há grande preocupação por parte do autor para que seja diferente. Massaud MOISES<sup>7</sup> comenta a respeito destas personagens auxiliares dizendo que "certas figuras apenas funcionam como espaço "humano" da novela, inconsequentemente: aparecem, atuam por breve lapso de tempo e desaparecem para nunca mais voltar". As personagens serão tratadas de forma detalhada no capítulo seguinte, razão pela qual não nos deteremos neste aspecto.

Qualquer enredo no romance sentimental oferece distração, suspense e algum tipo de exaltação moral enquanto a leitora acompanha as peripécias da heroína para encontrar o amor, reparar uma injustiça, ou desfazer um mal-entendido. A leitora sabe exatamente o que vai encontrar, o que esperar do romance.

De certa forma, é no lugar-comum que ela encontra as respostas que procura em relação às normas de conduta amorosas e sexuais. A heroína torna-se uma espécie de modelo a ser seguido e as fórmulas empregadas servem justamente para reforçar estes modelos que são repetidos a cada nova história.

Para que exista história, é necessário que o romancista estabeleça ligações lógicas entre os diversos elementos que compõe o romance. Segundo BOURNEUF e QUELLET<sup>2</sup>, "o romancista não só deve religar os episódios, mas também animar personagens, descrever o seu quadro espacial, o tempo em que se desenrola a narrativa, até alimentá-la com uma filosofia - todos estes elementos vindo a fundir-se na ação". De maneira bem simplificada, pode-se definir a ação do romance como a trajetória das personagens através das sucessivas situações que se apresentam, até o desfecho final.

Numa narrativa tradicional como é o caso do romance sentimental, parte-se sempre de uma situação inicial de equilíbrio, onde são apresentadas as personagens, suas características físicas, morais, o lugar onde moram, sua situação sócio-econômica, etc, para só então começar a ação propriamente dita.

Existem entretanto outras formas de iniciar um romance. O autor pode optar por começá-lo *in media res*, ou seja, com a ação já determinada para em seguida voltar atrás e explicar os antecedentes da ação; ou *in ultimas res* onde o romancista é obrigado a narrar posteriormente os antecedentes da ação e das situações que figuram na abertura do romance.

Dentre todas as histórias analisadas para este estudo não

encontramos um único exemplo onde o romancista inicia in media res ou in ultimas res, confirmando o fato que a ficção popular segue fielmente os modelos da narrativa tradicional. Da mesma forma como o início da narrativa é previsível, o final também o é.

Nas últimas páginas, todos os eventos com suas causas e consequências são esclarecidos e resolvidos. Acontecem então os casamentos, o mal é superado pelo bem, o vilão é vencido, os erros reparados. Sabe-se entretanto que na vida real as coisas não acontecem bem assim. Nem sempre o vilão é punido, o amor é vitorioso ou o bem triunfa sobre o mal. Mas, é justamente o *happy end* que exerce um fascínio tão grande sobre as leitoras. Tenta-se manter a ilusão de que a vida pode imitar a ficção e não vice-versa.

Levando-se em conta que as histórias são oferecidas e aceitas principalmente como entretenimento, Bernard BERELSON e Patricia SALTER<sup>7</sup> fazem algumas considerações a respeito da intenção da comunicação na ficção de massa. Segundo eles, para se entender como as histórias vieram a ser escritas é necessário descartar qualquer intenção maldosa por parte dos autores e editores. Em primeiro lugar, as histórias são escritas da forma como as conhecemos porque é um método conveniente de escrever, ou seja, as histórias exigem enredos breves, compactos, em que a ação começa logo e se move depressa. Em segundo lugar, o padrão comum das histórias exige conformismo. A inércia e o medo de alterar uma fórmula feliz combinam-se para manter as histórias dentro de determinados limites, e finalmente a heterogeneidade do público a que se destinam as histórias, diminuem a variedade

e a complexidade das idéias comunicáveis.

O tratamento do tempo no romance sentimental de massa é o mais simples possível com o intuito de facilitar a leitura. Narra-se a história na ordem em que os eventos aconteceram. Geralmente o autor concentra-se na história da heroína. Ela é introduzida no início do romance, pelo narrador ou contando sua própria história. Quando a personagem feminina está bem caracterizada, o herói é introduzido. Geralmente aí ocorre uma mudança no ponto de vista, pois a leitora fica conhecendo a vida do herói ao mesmo tempo que a heroína, na maioria das vezes, ou seja, quando ele conta para ela os principais detalhes de sua história pessoal. No momento em que herói e heroína se conhecem, as duas histórias que antes corriam paralelas intersectam-se, caminhando juntas até a completa fusão em uma só, o que acontece no final, com o *happy end*.

Vejamos um exemplo deste modo de narrativa. Em *The Man Who Found Christmas* (5:54-58), Michael Steel<sup>12</sup>, jornalista, retorna a sua pequena cidade natal em Milwaukee para os feriados de fim de ano. Ele está só e a noiva acabou o romance com ele. Depois de acomodar as suas coisas ele vai jantar num restaurante em busca de companhia. Na saída escuta músicas natalinas e decide ir à igreja. Lá ele senta perto de um menino e sua mãe. Na hora dos cumprimentos e devido à perguntas do menino que se dirige à ele constantemente, Michael descobre que a moça não é mãe de Duncan, mas foi amiga dos pais dele, que morreram e a deixaram como tutora:

"(...) He's not my son, you know. I inherited him, you might say (...)"

"You have no children of your own then?"  
 "(...) None. One husband - one divorce.  
 That's my lot. Look, my name's Karen  
 Grant. I'm a teacher at the primary  
 school. Less than a year ago Duncan's  
 parents were killed in a nasty  
 automobile accident. A pileup in fog. I  
 was a friend of his parents and named  
 in their wills as the person to have  
 the custody of Duncan. I'm trying to be  
 a good parent." (5:57)

O menino convida Michael para passar o Natal com eles. Este aceita e, no apartamento, ele nota que Karen é uma "natural homemaker". O garoto vai dormir e Karen mostra a Michael o presente que ele fez para os pais; este fica comovido. Duncan quer convidar os amiguinhos para uma festinha de Natal. Karen está organizando-a mas demonstra sua apreensão devido ao tamanho do apartamento onde mora. Michael oferece então a sua casa para a festa. "I have a house near here about three times this size." Karen aceita. Quando ele vai embora ela está feliz. O happy end está na promessa de que algo muito especial está começando: "All that had happened was that he had encountered a small boy and a quiet-voiced woman. But somewhere along the line the wound of the breakup with Marianne had been swept away".

Alguns recursos utilizados nos romances de *alta literatura* são também empregados no romance sentimental em relação ao tempo *diegético* e o tempo *narrativo*. Segundo AGUIAR E SILVA<sup>11</sup>, "a coincidência perfeita entre o desenvolvimento cronológico da *diegese* e a *sucessão*, no discurso, dos acontecimentos *diegéticos*, não se encontra possivelmente em nenhum romance". Vejamos alguns exemplos das formas mais comuns de discordância entre a ordem da história e a da narrativa.

Denomina-se *analepse* ou *flashback* ao recurso em que o romancista recua a narrativa de modo a esclarecer os antecedentes de uma ação. Podemos citar como exemplo de analepse uma passagem do romance *The Watching Shadows* (9:231-273) em que Alex, o herói recua no tempo para explicar à heroína a razão de ter ficado tão perturbado com o recebimento de uma carta do ex-sogro. Ele revela então à Sarah o passado que havia tentado esconder e esquecer e também o conteúdo da carta: a mulher e o filho não haviam morrido num acidente de carro como Sarah acreditava, mas haviam sido assassinados. O filho era adotivo e a assassina de ambos era Christine, a mãe biológica do garoto, uma psicopata que quando foi presa jurou vingar-se de Alex. A carta do ex-sogro avisava Alex sobre a fuga de Christine do manicômio e trazia a reportagem do fato.

"This is difficult, Sarah. "Alex's voice was strained". I'm afraid I haven't been completely honest with you. I lied when I told you that my first wife and our son son died in an automobile accident (...). Alex began. "About five years after Laura and I were married, we learned that she couldn't have children. We decided to adopt (...)" (9:236)

*Prolepse* ou *flashforward* consiste numa antecipação de um fato ou de uma situação que só deviam, de acordo com a cronologia diegética, ser narrados mais tarde. A prolepse é muito menos frequente do que a analepse, sendo mais comum nos romances modernos. Como exemplo de prolepse tomemos, talvez o único, o romance *St. Valentine's Night* (3:229-282). Neal O'Connor é um



repórter de TV extremamente bem sucedido. Volta à cidade natal para cobrir o funeral do prefeito e a eleição do sucessor, e aproveita para participar da *grammar school reunion*, onde encontra antigos colegas de escola, incluindo a mulher por quem sempre foi apaixonado. A narrativa trata das idas e vindas do casal desde a infância até o desfecho onde um final feliz está reservado para eles. Na seguinte passagem é narrado o momento em que Megan desiste de fugir com Neal na juventude para casar-se com o rapaz que a família aprovava:

"Don't come out to the cab with me, please. I've got to do this myself. He watched her stride down the concourse, a dream fading from view. Later, during the most dangerous times in Vietnam, he wondered if he should have run after her." (3:260)

Outros procedimentos podem também retardar ou acelerar o ritmo da ação. Dentre eles vamos nos deter na descrição, na digressão, nos diálogos e nas projeções do mundo interior das personagens.

A descrição de maneira geral retarda a ação da narrativa. São descritas paisagens, situações, traços físicos, etc. É um recurso largamente utilizado no romance sentimental.

Em uma história o autor geralmente descreve a aparência dos lugares e personagens. A função da descrição de lugares na ficção sentimental é justamente situar a leitora em relação ao ambiente em que a história vai se desenrolar, ou está se desenrolando. Ao contrário do romance de alta literatura, a descrição geralmente é gratuita. Lugares não afetam as

personagens, nem tampouco são indícios de traços de personalidade. Na ficção "séria" a própria descrição física remete à composição do caráter da personagem. Na ficção popular, não há interesse em aprofundar a descrição e saber o que está por trás dela. É suficiente à leitora ser informada superficialmente a respeito de lugares e pessoas:

The sky had faded from orange to pale pink, and the courtyard was dusky under the fig trees. Every night, as it got dark the vegetation around the house seemed to draw itself in closer, hugging the white-washed walls, growing dense as a jungle (...)  
 (...) I looked out the window, away from his face. There was nothing out there now but fields of yellow flowers, rocky red hills in the near distance, and off to the east, very high mountains softly blackened around their tops by a pelt of pine forests.  
 (34:230-234)

He was just under six feet tall, lean and well dressed, maybe forty. The wasn't at all conventionally handsome, but he seemed golden; his fairish hair, the way his smile lit up his whole face made Susan want to know him (...)  
 (27:366)

A digressão assim como a descrição alonga a temporalidade da narrativa, ou seja, há um desvio da sequência narrativa. O romancista pode utilizar opiniões, comentários sobre o que se narra, reflexões filosóficas, monólogo interior, isto é, "um monólogo não pronunciado, que se desenrola na interioridade da personagem", nas palavras de AGUIAR e SILVA<sup>12</sup>. Tais recursos mais elaborados e metaficcionalis não foram encontrados nos

romances analisados por serem geralmente pouco utilizados na narrativa ficcional tradicional.

Outra maneira de o romancista alterar o ritmo da narrativa é através das projeções do mundo interior das personagens, como por exemplo nos desejos, sonhos, anseios, lembranças das personagens. Daremos a seguir dois exemplos destes tipos de projeções, que são frequentes no romance sentimental, ao contrário dos recursos metaficcionais.

Mary é uma estudante de pós-graduação. Conhece Ralph, também estudante de pós-graduação, em um bar. Vão para o apartamento dela e fazem amor. Depois, Ralph sai para comprar pizza para eles e Mary relembra o estupro de que foi vítima quando era adolescente. Sem saber, Ralph foi o primeiro homem da vida de Mary, visto que depois do estupro ela não manteve nenhum contato sexual com outro homem:

Four at one holding her down. Then three holding and one doing it. No flesh touching except down there. The alleyway between the theater and the Laundromat back in the old hometown just as dark as her room here on campus. And hot. So hot that night, even the concrete against her back still warm from a daylong sun shining down in the eastwest alley (...)  
(29:222)

A cena do estupro se alonga por mais alguns parágrafos e, antes da retomada da ação propriamente dita, quando Ralph volta com a pizza, Mary adormece enquanto espera. Temos então o sonho onde ela se imagina atrasada para uma prova, sendo perseguida por cachorros enquanto procura a sala onde fará a prova:

In the dream, she was late for an exam. She ran through hallway after hallway, unable to find the room. As she ran she was aware of being chased by dogs - large bushy dogs. At one point she was faced with the notion that she was like the wolf boy in the movie (...) (29:222)

Finalmente, o enredo pode ser estruturado ainda por diálogos, cartas, diários, etc., sendo que essas maneiras de estruturá-lo não foram encontradas no romance sentimental de massa. Os recursos aos quais nos referimos até aqui não são os únicos ao quais o romancista pode recorrer para alterar o ritmo do discurso. São porém, os mais comuns na ficção sentimental.

Segundo Maurice-Jean LEFEBVE<sup>13</sup>, o romance evoca "um mundo concebido como real, material e espiritual, situado num espaço determinado, num tempo determinado, refletido na maioria das vezes num espírito determinado que, diferentemente da poesia, tanto pode ser o de uma ou de várias personagens como o do narrador".

Os acontecimentos de uma narrativa, da ação propriamente dita, acontece respeitando uma certa sequência cronológica e situa-se em um determinado espaço. Este espaço é onde movem-se as personagens, estando portanto integrado à elas.

Nos romances de alta cultura, o espaço tem um peso muito maior do que nos romances populares. Ele está intimamente vinculado às personagens, servindo para caracterizá-las, defini-las ou auxiliar na curva dramática de uma narrativa. Já no caso da ficção sentimental o espaço é tratado

simpliciadamente. O romancista fornece algumas indicações espaciais de modo a situar a história e as personagens, não havendo um tratamento mais sofisticado em relação a este aspecto da narrativa.

Os modelos de heroínas e heróis tendem a estar relacionados com o local onde se passa a história. Assim, seja ele urbano, rústico ou exótico, tal fato refletirá no enredo. Grande parte dos romances passa-se em uma pequena cidade do interior como qualquer pequena cidade onde mora a leitora. Stanley COBEN e Norman RATNER<sup>14</sup> notam que "a cidadezinha era o repositório essencial de toda virtude, o único habitat das moças puras, doces e casadouras", ou seja, o americano médio ainda considera o interior como símbolo dos valores a serem preservados. Dos trinta e quatro romances analisados, quatro foram desconsiderados por não se caracterizarem como romances sentimentais. Dos trinta restantes, oito apresentam o espaço rústico como cenário; dezesseis, o espaço urbano e seis o espaço exótico. Consideramos o rústico como o interior, e o exótico como os lugares distantes, os quais a leitora provavelmente não terá a oportunidade de conhecer pessoalmente, tais como Caribe, Tanger, China, Escócia ou França.

Apesar de mais de 50% das histórias passarem-se em metrópoles - preferencialmente Nova York - a esmagadora maioria dos protagonistas, heroína e herói é originária de uma pequena cidade, o que confirma a opinião de Patricke JOHNS-HEINE e Hans GERTH<sup>15</sup> que "os valores que escasseiam na metrópole são os valores postos em relevo na descrição da vida da cidadezinha ou da fazenda, e estas últimas se tornam personificações do bem, ao

passo que a cidade continua sendo o vaso de iniquidades".  
 Vejamos alguns exemplos de romances que se passam em metrópoles,  
 mas onde a heroína é uma *small town girl*:

"I've been here for ten years, and i still feel like Alice in Wonderland"  
 (...) "Where were you from before that?"  
 "Nebraska". She laughed. "Would you believe?" I came out here to go UCLA and become a 'star' (22:254)

"A former farm girl who had chosen to pursue a career in journalism in the nation's capital right after graduating from college, Cynthia had fallen in love with Adams-Morgan's urban vibrance and informality and had lived there ever since, in a spacious, high-ceilinged one-bedroom apartment in an old brick building." (11:221)

A heroína do primeiro exemplo é uma atriz famosa em Los Angeles e a do segundo, uma moça do interior que resolveu ser jornalista em Washington. Ambas mudaram-se para a cidade por razões profissionais, mas no íntimo continuam a manter vivos os valores da cidadezinha, o que fica evidente no decorrer das narrativas.

Quando o espaço é urbano, este fato reflete-se no perfil profissional da heroína, sendo a mesma uma mulher de carreira. Um fato curioso a respeito do espaço exótico nos romances analisados é que o exotismo é diretamente proporcional à época em que se passa a história, ou seja, *Family Affair* (8:217-258) passa-se na China do começo do século, *A Taste of Heaven* (4:233-318) no Caribe em 1893, *The Scarlet Thread* (12:163-206) começa na Sicília durante a II Guerra Mundial e assim por

diante. Tem-se a impressão que lugares longínquos e exóticos só ganham credibilidade em uma época remota, como se desta forma a leitora não pudesse colocar em dúvida o que lê. Afinal de contas, mesmo tendo visitado tais lugares, ela jamais poderia estar lá no começo do século, o que permite ao romancista usar toda a sua imaginação sem ter que se preocupar necessariamente com a fidelidade ao espaço que o inspirou.

O ponto de vista é um dos elementos mais importantes da estrutura do enredo. "Compreende as relações que o narrador mantém com o universo diegético e também com o narratário, o que equivale a dizer que representa um fator de primordial relevância na constituição do discurso narrativo (...). Em qualquer narrativa é essencial a relação entre o narrador, por um lado, e a história e o narratário, por outro".<sup>16</sup>

Várias são as classificações existentes de focalização narrativa, como por exemplo a de FRIEDMAN, a de POVILLON, a de Manuel KOMROFF, a de BROOKS e WARREN, entre outras. Estas classificações variam, porém, mais em relação à terminologia do que ao conteúdo propriamente dito. Neste estudo vamos utilizar a classificação de BROOKS e WARREN que por ser das mais simples é perfeitamente adequada à ficção popular, que como já vimos não possui muita preocupação estética.

A narrativa pode dar-se de duas maneiras: cena e sumário, distinção que Percy LUBBOCK<sup>17</sup> aprofundou e aplicou à análise de diversos romances em seu livro A técnica da ficção. Cena é a narrativa dos fatos na ordem em que aconteceram, ou seja, na sua sequência temporal imediata, podendo ou não conter diálogos<sup>18</sup>:

He looked at me for a long time, just looked. Grinning. His left hand was fingering the tip of an olive branch, and I expected him to snap it off, but he didn't. He only took in its texture as someone might eat chocolate or inhale a cigarette. "You want another beer?" He asked. (34:228)

*Sumário* é a concentração em narrativa relativamente curta de fatos que ocorreram em períodos de tempo mais longos:

Twenty-five, twenty-six, almost twenty-seven: I could see my life tickening past, the clock gaining... (33:322)

And so the time passed, weeks merging into months and months into years; happy, unruffled days with little to disturb our serenity. I was approaching my twelfth birthday. Felicity was 24... (1:145)

Pode-se definir o ponto de vista como a posição do narrador em relação à história; a perspectiva pela qual os eventos são narrados<sup>17</sup>. A narrativa pode ser em primeira pessoa, ou em terceira, sendo o uso da segunda pessoa extremamente raro. De acordo com a classificação de BROOKS e WARREN, temos a personagem que conta sua própria história, ou narrador protagonista. Este é o caso do romance *The Crash Diet* (23:193-208), onde a heroína é também a narradora:

Kenneth left me on a Monday morning before I'd even had the chance to mousse my hair and I just stood there



at the picture window with the drapes swung back and watched him get into that flashy red Mazda which I didn't want anyway, and drive away down Marnier Street, and make a right on Seagrams. That's another thing I didn't want, to live in a subdivision where all the streets are named after some kind of liquor. But Kenneth thought that was cute because he runs a bartending school, which is where he met Lydia to begin with. (23:193)

A outra categoria da narrativa em primeira pessoa é quando o narrador participa periferalmente, podendo ser chamado de personagem-observador, ou narrador homodiegético, segundo outra terminologia. Não encontramos nenhum romance onde a história fosse narrada exclusivamente por este tipo de narrador. É mais frequente no romance sentimental de massa o uso do narrador auto-diegético, ou seja, o narrador-protagonista, de acordo com a classificação de BROOKS e WARREN. A narrativa em terceira pessoa por sua vez, compreende dois tipos de narrador: o autor-observador, que apenas apresenta os fatos externos e diálogos e o autor-onisciente ou analítico, que penetra na mente das personagens desvendando para o leitor seus pensamentos e sentimentos. Alfredo CARVALHO<sup>20</sup> faz ainda uma subclassificação do autor-onisciente, segundo a atitude que podem assumir: onisciência neutra ou objetiva, quando o narrador apenas relata os pensamentos e os sentimentos e onisciência crítica ou interpretativa, quando além de relatá-los também tece comentários a respeito.

Nos exemplos a seguir temos um exemplo de autor-observador e outro de autor-onisciente respectivamente:

She drove past the old brick building and green lawns of the university campus, then turned onto a quiet residential street (...) Lori stood surveying the living room. There was a fireplace and at the far end of the room a cushioned seat beneath mullioned windows (...) (2:172)

He ran his fingers through his short curly hair. He certainly hadn't relished the idea of staying in the city either. Since he and Marianne had decided their relationship really wasn't going anywhere - or rather, he reminded himself, she had decided - well meaning friends had invited him to more dinners and cocktail parties than anyone's calendar could accommodate. (5:54)

Fica evidente mais uma vez que também no aspecto do ponto de vista, o romance sentimental prima pela simplicidade. Como já foi dito anteriormente a leitora busca ação, todos os outros componentes estruturais da narrativa são relegados a segundo plano.

O último aspecto a ser considerado neste capítulo diz respeito ao enredo dos romances sentimentais e aos recursos utilizados pelo romancista para criar obstáculos à consumação do amor entre heroína e herói.

Kathryn WEIBEL<sup>21</sup> sugere um enredo padrão para todos os romances sentimentais. De acordo com ela, a linha básica de todos eles é a seguinte: a mocinha inexperiente conhece um homem mais velho, enigmático e determinado, e eles tem um mau começo. Num período que varia de três semanas a alguns meses com encontros frequentes, a heroína descobre que ama o galã, mas isto é motivo para angústia porque ela sabe que ele não a ama

(romances do tipo Harlequin<sup>22</sup>); suspeita que ele tenha alguma mancha no passado (romance do tipo gótico); ou acha que ele foi capturado pelo inimigo ou que ele está do "lado errado" em algum conflito histórico (romance do tipo histórico). WEIBEL afirma que frequentemente a heroína abandona ou começa a abandonar o herói a partir deste ponto. Então, depois de alguns capítulos nos quais a heroína interpreta de modo equivocado tudo o que acontece à sua volta, o herói revela que ele sempre a amou, esclarece todas as dúvidas da heroína e o final se dá quando eles começam a fazer planos de casamento.

Este enredo básico proposto por WEIBEL ainda é comum nos romances sentimentais do tipo gótico, talvez pelo fato de se situarem em épocas remotas e lugares longínquos e sofisticados, como castelos, mansões, etc. O próprio tempo, entretanto, encarregou-se de modificar o enredo dos romances sentimentais de que trata este estudo. A liberalização dos costumes, aliada à liberalização sexual e às inovações tecnológicas fizeram com que certos recursos muito comuns no passado se tornassem inverossímeis, ou no mínimo implausíveis.

Apesar da linha básica ainda ser: heroína conhece herói e obstáculos são superados para a vitória do amor, não se concebe uma mulher morrendo no parto, caindo em desgraça por causa de um mau passo, casamentos arranjados entre famílias por dinheiro, obediência cega à autoridade paterna. Uma órfã não precisa necessariamente tornar-se governanta, e uma paternidade é facilmente comprovada a partir da engenharia genética, e mesmo o casamento, tão comum no happy end dos romances de tempos atrás não é passaporte para o "viveram felizes para sempre".

Todos os romances de que falamos trazem um tema comum que é o amor, entretanto, podemos falar de sub-temas secundários que correm paralelamente ao principal e entrelaçam-se com ele.

Doc COMPARATO<sup>23</sup> baseado em estudos de Georges FOLTI e Lewis HERMAN faz uma classificação dos plots (em linguagem televisual, o termo é usado como sinônimo de enredo, trama ou fábula) mais comuns na ficção televisiva, a qual pode ser extrapolada para o romance sentimental de massa. Segundo ele, os *plots* mais usuais são:

1. Plot de amor - um casal que se ama é separado por alguma razão, volta a se encontrar e tudo acaba bem;
2. Plot de sucesso - histórias de um homem que ambiciona o sucesso com final feliz ou infeliz, de acordo com o gosto do autor;
3. Plot de Cinderella - é a metamorfose de uma personagem de acordo com os padrões sociais vigentes (...);
4. Plot triângulo - é o caso típico do triângulo amoroso;
5. Plot da volta - filho pródigo volta à casa paterna, marido que volta da guerra (...);
6. Plot vingança - um crime (ou injustiça) foi cometido e o herói faz justiça pelas próprias mãos, ou vai em busca da verdade;
7. Plot conversão - converter um bandido em herói, uma sociedade injusta em justa (...);
8. Plot sacrifício - um herói que se sacrifica por alguém ou por alguma coisa.

Como vimos, em todo romance sentimental, há um enredo de amor que é o principal e um, ou vários enredos secundários

subordinados ao principal. Nos romances analisados, alguns dos enredos sugeridos por COMPARATO são mais evidentes, que outros. Gostaríamos de acrescentar, entretanto novos tipos de enredos secundários que surgiram no decorrer da análise das histórias. São eles: *enredo do salvador*, *enredo do Patinho Feio*, *enredo da Bela e a Fera* e *enredo da justiceira*. No *enredo do salvador* o herói salva a heroína de ameaças e perigos reais ou circunstanciais. Podemos citar como exemplo desse tipo de enredo o herói que propõe casamento para livrar a heroína de dívidas,

"Oh, no", she said at once. "I can't take your money. I already owe you money I have no way of repaying. I can't compound the debt."

"There's way to solve that problem", he said, looking down at her, smiling tenderly. "We'll get married". (4:283)

ou salva a heroína de perigos como incêndios (3:230-232) ou uma revolução sangrenta na China:

A soldier stepped forward and Philip got between him and Nala. "No. This is the girl I've come here to find", he said firmly. "She's coming with us." He swept Nala into his arms and carried her up the gangplank, onto the British ship (...) She asked,

"How did you come to be here?"

"I was worried about you, Nala. It said in the English newspapers that they were killing foreigners. So I came."

"For me?" She looked at him for the first time with some feeling in her expression. "All this way just for me?" (8:253)

ou ainda, salva-a de perder a casa hipotecada oferecendo-se para comprá-la (3:264) e (15:258), ou então é o único a acreditar na sua inocência contra todas as evidências. (14:302)

Outro tipo de enredo é o do *Patinho Feio*, a heroína geralmente considera-se sem graça e deslocada até o surgimento do herói que afirma que ela é especial e merece todo o seu amor, incutindo-lhe confiança e fazendo desabrochar uma nova mulher. Este é o caso de *Pandora's Box* (32:269-280) onde a heroína é estudante universitária e o galã, seu professor. Somente com a intervenção dele, ela reconhece seu valor e assume seu perfil de cisne. Ou então, em *Animal Dreams* (34:226-240) Codi, a heroína, resolve fugir do herói por não se sentir merecedora do seu amor: o patinho feio que ainda não se reconhece como cisne. Antes da fuga e da volta triunfal em direção ao happy end o herói adverte:

"Listen, I know how this is. You don't think you'll live past it. And you don't, really. The person you were is gone. But the half of you that's still alive wakes up one day and takes over again."

"Why should I look forward to that?"  
He turned my hand over. "I can't answer that." (34:238)

Existe ainda o enredo que denominamos *A Bela e a Fera*. Neste tipo, a heroína não tem consciência do amor que sente pelo herói, por motivos diversos (não somente a aparência física, como no caso da fábula infantil) e somente quando está para perdê-lo cai em si. Tal é o caso de *The Captive* (1:143-185). A heroína passa o romance inteiro acreditando amar Simon,

suspeito de um crime do qual é inocente. Decide investigar por conta própria, ajudada por Lucas, o herói, que refreia os seus sentimentos para vê-la feliz. Quando finalmente tudo é esclarecido, Simon volta da Austrália para onde tinha fugido após o naufrágio do navio onde estavam (Lucas, Rosetta e os pais, para efetuarem pesquisas no Egito e Simon como marinheiro) a heroína é confrontada com os dois e toma consciência do seu amor por Lucas após conversar com Simon.

But the moment we parted, he was out of my thoughts I was thinking of Lucas. In fact, I could not stop myself thinking of him. Lucas who loved me; who had been there for me at every turn; who had believed in me and helped me even when he felt I was wrong; Lucas had brought Simon back to me. I wondered, could there ever be a more true love? (1:185)

Outro exemplo deste tipo de enredo está em *The Joy Luck Club* (20:263-302) em que a heroína de descendência chinesa apaixona-se pelo herói, o qual, de acordo com os padrões éticos e estéticos da família dela não serve para ser seu marido. Waverly entretanto luta por ele até o final feliz:

Rich was not only not Chinese he was a few years younger than I was. And, unfortunately, he looked much younger with his curly red hair, smooth pale skin, and the splash of orange freckles across his nose (...) he looked nice but easily forgettable, like somebody's nephew at a funeral. (20:299)

O enredo da justiceira é também frequente. Aqui a heroína luta para encontrar a verdade ou reparar uma injustiça. Podemos citar o romance *The Captive* (1:143-185) em que a heroína decide provar a inocência do homem, que ela acredita amar, acusado injustamente de homicídio; *Special Interests* (11:219-267) onde Cynthia ajuda Carlos, um imigrante latino a fechar uma fábrica clandestina de produtos extremamente tóxicos, na qual ele e os amigos trabalhavam e estavam sendo envenenados.

Em *A Taste of Heaven* (4:233-318) a mocinha quer restabelecer o bom nome do pai a qualquer preço, o qual morreu deixando para ela uma série de dívidas e negócios atrapalhados.

"It was my father's ambition to build a great cocoa state. It was his wish that I should inherit it. I can do no less than honor his memory, and the trust he put in me, by continuing his work and fullilling his dreams (...) (250)"

"But Oliver, I promise you, I will pay it back. Just as I assumed possession of my father's estate. I'll assume possession of his debts. I want nothing to besmirch his memory (...)" "I can't have this cloud over my father's good name. It's my name, too, after all" (252)

"If my father owes his brother money, I won't sneak out of repaying it. I won't have his past obligations clouding the title to L'Etoile. I want no suspicion cast on our integrity." (280)

Cabe ressaltar novamente que os romances de que tratamos neste estudo, contém o enredo de amor como denominador comum e vários outros como os sugeridos até aqui como decorrentes do principal. Das histórias analisadas, trinta e quatro, quatro não se encaixam no enredo de amor, razão pela qual foram



desconsideradas para esta pesquisa. *Letting go* (6:não paginada) trata dos conflitos íntimos que uma mãe atravessa quando chega a hora de dividir o filho com outra mulher, no caso a futura nora, *Vinnie's Angel* (17:62-68) apresenta as lembranças de Angela, uma mulher madura que relembra um Natal no início dos anos 50, no qual o tio morre na Guerra da Coreia e as consequências deste fato na estrutura familiar. *Dying Young* (24:211-242) trata de um paciente terminal de câncer e seu relacionamento com a namorada e o melhor amigo. Finalmente, a última delas, *Cactus League* (26:237-280) diz respeito aos conflitos de um jogador de baseball em decadência.

Os recursos estilísticos empregados no romance sentimental de massa tem a função de aumentar o suspense e criar obstáculos à união dos dois protagonistas. Tendo em mente a estrutura de uma narrativa tradicional, apresentação, complicação, desenvolvimento, climax e desenlace, o romancista na maior parte das vezes utiliza as fases de complicação e desenvolvimento para criar todas as situações que serão resolvidas no final. Na apresentação traça-se o perfil da heroína.

Alguns dos recursos mais comuns são *falsa identidade*, *coincidências providenciais*, *falsas mortes/ressureições*. Na *falsa identidade* a heroína acha que o herói é uma pessoa, quando na realidade ele é outra. Um exemplo deste recurso está em *The Scarlet Thread* (12:163-206), onde a heroína casa com o herói logo no começo da história movida por uma paixão intensa, para em seguida descobrir que ele é um mafioso nos Estados Unidos. A história começa na ilha da Sicília durante a guerra, onde ela é enfermeira do Hospital Militar e ele oficial.

Após o casamento, que ocorreu em segredo, Steven viaja para uma outra ilha por dois dias. Nesse meio tempo, Angela descobre sua verdadeira identidade, fica chocada e dá o relógio que tinha ganhado do marido como presente de casamento para a melhor amiga, também enfermeira. Volta para a Inglaterra naquele mesmo dia. A noite o hospital é bombardeado e todos morrem, inclusive a amiga que estava de plantão e usava o relógio de Angela. Trata-se aqui de uma *coincidência providencial*. A heroína é dada como morta e Steven desesperado volta para os Estados Unidos. Na Inglaterra Angela descobre-se grávida (engravidou na única vez em que manteve relações sexuais com Steven); resolve ter a criança e criá-la sozinha. Nos Estados Unidos Steven casa novamente, após seis anos, com a filha de um outro mafioso. É infeliz no casamento pois ainda ama Angela, que também o ama. Quando o filho tem quinze anos, a heroína resolve presentear-lo com uma viagem ao exterior e deixa que ele escolha o lugar. O menino diz que quer conhecer Nova York (*nova coincidência*). O patrão de Angela possui um apartamento montado na cidade e pede que encontre alguns clientes em troca da hospedagem. Num dos encontros com o cliente em um dos mais sofisticados restaurantes de NY, e onde Steven é cliente assíduo (*coincidência*), ele a vê e fica atônito, pois acreditava que ela estava morta (*falsas mortes/ressureições*). Manda o garçom chamá-la ao telefone onde ele a aguarda, e então é a vez de Angela se surpreender. Depois das explicações e após muita relutância, confessam-se apaixonados ainda. A heroína entretanto, exige que ele abandone a Máfia e volte para a Inglaterra com ela para começarem uma nova vida. Steven abandona a "famiglia" sob a maldição de todos

os mafiosos e junta-se à Angela e ao filho minutos antes da decolagem do avião.

Outros tipos de recursos tais como *enganos intencionais* (falsos testamentos, papéis incriminadores, cartas anônimas), *triângulos amorosos*, *salvamentos miraculosos*, *manobras urdidas por invejosos e mal-entendidos*, são também muito comuns. Vale a pena conferir alguns exemplos. Em *Dark Deceiver* (15:209-261), Suzanne começa a receber cartas anônimas acusando-a de plágio. O que a princípio parecia uma brincadeira, vai se agravando quase até a destruição de Suzanne como escritora e de sua vida familiar. Finalmente com a ajuda do herói, desvenda-se o mistério das cartas que eram remetidas pela ex-cunhada que sempre invejou a heroína, além de achar que ela havia feito o irmão sofrer com o divórcio, configurando o recurso das *manobras urdidas por invejosos*:

"I had no idea Gloria was capable of such treachery. She was always envious of you, Suzanne. You had everything she wanted. And even after she met me there was no one as important to her as Alex [o irmão]. When you got divorced, Gloria couldn't understand it. To her, Alex was perfect, and yet you'd rejected him." (15:261)

Exemplos de *salvamentos miraculosos* temos nos seguintes romances: *The Captive* (1:143-185) onde a heroína se salva de um naufrágio em que quase todos morrem, *St. Valentine's Night* (3:229-282) onde é salva de um incêndio, *Family Affair* (8:217-258) em que o herói salva a mocinha de uma revolução na China, entre outros.

O triângulo amoroso configura-se nas histórias que se seguem: *The Captive* (1:143-185) a heroína pensa em amar Simon e é amada por Lucas; *The Scarlet Thread* (12:163-206) onde Angela ama Steven, que também a ama mas acha que ela está morta, e é amado por Clara que sente ciúmes da falecida. Em *Sullivan's Sting* (30:208-241), a heroína investiga o herói, o qual é suspeito de atividades ilícitas, mantém um caso com ele e com o chefe, que é investigador policial como ela. *Fantasies* (25:234-268) apresenta a heroína que casa com o milionário e tem um caso com um toureiro numa viagem ao México.

Deve-se ter em mente que todos os romances mantêm a fórmula básica *boy meets girl* a partir da qual o romancista adiciona novos elementos de modo que cada romance pareça único e inédito. O desenlace de todos os romances é a afirmação da vitória do amor, com planos de casamento do herói e da heroína, beijos selando o começo de um belo caso de amor ou simplesmente a sugestão que o futuro reservará aos protagonistas toda a felicidade do mundo.

Apesar das inovações decorrentes das mudanças nos costumes, a fórmula básica do romance sentimental atual continua muito parecida com a fórmula do romance sentimental lido pelas mulheres desde a época vitoriana.

## NOTAS

<sup>1</sup>AGUIAR e SILVA, V.M. Teoria da literatura. 3.ed. Coimbra, Almedina, 1979. p.261.

<sup>2</sup>FORSTER, E.M. Aspectos do romance. Porto Alegre, Globo, 1969. p.86.

<sup>3</sup>O dramaturgo francês Eugene SCRIBE (1791-1861) é considerado o criador da well made play. Atualmente o termo é pejorativo e refere-se à uma peça teatral onde todos os elementos encaixam-se perfeitamente e possuem uma eficiência mecânica. Scribe foi um dramaturgo bem sucedido que exerceu considerável influência no teatro por muitos anos. Peças teatrais do tipo "well made plays" eram comuns até o final dos anos 30 e mesmo nos anos 50 ainda eram encenadas. (CUDDON, J.A. A Dictionary of literary terms. Harmondsworth, Penguin Books, 1985. p.753).

<sup>4</sup>STYAN, J.L. Modern drama in theory and practice: realism and naturalism. Cambridge, Cambridge University Press, 1981. v.1, p.4.

<sup>5</sup>A indicação numérica feita antes dos dois pontos (:) corresponde ao título do romance (ver lista dos romances, apêndice 2, página 112; o número seguinte é onde está a citação, ou das páginas inicial e final).

<sup>6</sup>Classificação empregada por Massaud MOISES em A Criação literária: introdução à problemática da literatura. São Paulo, Melhoramentos, 1969. p.148.

<sup>7</sup>MOISES, M. A Criação literária: introdução à problemática da literatura. 3.ed. São Paulo, Melhoramentos, 1969. p.148.

<sup>8</sup>BOURNEUF, R.; OUELLET, R. O Universo do romance. Coimbra, Almedina, 1976. p. 44.

<sup>9</sup>BERELSON, B.; SALTER, P.J. Norte-americanos majoritários e minoritários: uma análise da literatura de ficção das revistas. In: ROSENBERG, B.; WHITE, D.M. (org.) Cultura de massa: as artes populares nos Estados Unidos. São Paulo, Cultrix, 1973. p.290.

<sup>10</sup>Nesta história é dada maior ênfase à personagem masculina, fato este que no romance sentimental é exceção e não a regra.

<sup>11</sup>AGUIAR e SILVA, Teoria da literatura. p. 294.

<sup>12</sup>AGUIAR e SILVA, p.303.

<sup>13</sup>LEFEBVE, M.J. Structure du discours de la poésie et du récit. Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1971. p.116.

<sup>14</sup>COHEN, S.; RATNER, N. O Desenvolvimento da cultura norte-americana. Rio de Janeiro, Anima, 1985. p.233.

<sup>15</sup>JOHNS-HEINE, P.; GERTH, H.H. Valores na ficção de massa das publicações periódicas de massa, 1921-1940. In: ROSENBERG, B.; WHITE, D.M. (org.) Cultura de massa: as artes populares nos Estados Unidos. São Paulo, Cultrix, 1973. p.272.

<sup>16</sup>AGUIAR e SILVA, p.319.

<sup>17</sup>LUBBOCK, P. A técnica da ficção. São Paulo, Cultrix, 1976. p.48-53.

<sup>18</sup>Utilizamos aqui as definições de cena e sumário de acordo com Alfredo Leme Coelho de CARVALHO em Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária. São Paulo, Pioneira, 1981. p.40.

<sup>19</sup>Definição segundo o Dictionary of literary terms, de J.A. CUDDON. Harmondsworth, Penguin Books, 1985. p.745.

<sup>20</sup>CARVALHO, A.L.C. Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária. São Paulo, Pioneira, 1981. p.6.

<sup>21</sup>WEIBEL, R. Mirror, mirror: images of women reflected in popular culture. Anchor Press Edition, New York, 1977. p.34.

<sup>22</sup>Serie de romances populares originários da Inglaterra, com milhares de títulos vendidos. Nos Estados Unidos milhões de cópias são vendidas anualmente. Estes livros de bolso apresentam como chamariz, heroínas trabalhadoras, locais interessantes e enredo de amor sem complicações como personagens supérfluos ou mistérios, etc.

<sup>23</sup>COMPARATO, D. Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão. Rio de Janeiro, Nórdica, 1983. p.89.

### 3 - A HEROINA E SEU PRINCIPE ENCANTADO

O romance sentimental, assim como os contos de fadas, está envolvido num universo de encantamento: o maravilhoso detona a fantasia partindo sempre de uma situação real e concreta, trabalhando com emoções e sentimentos que qualquer leitora já viveu. De maneira geral, os contos de fadas falam de amor, de medos e angústias, de carências, auto-descobertas, perdas e buscas, infidelidades, abandonos, revelações, ou seja, os mesmos conteúdos do romance sentimental de massa, diferenciando-se um do outro, entretanto, exclusivamente pela maneira como são tratados.

Entidades fantásticas do conto de fadas como bruxas, gigantes, animais falantes, fadas, adquirem roupagem humana e transformando-se em vilões, ex-maridos prepotentes, amigas e confidentes, conselheiras, rivais, "príncipes encantados", etc.

E inegável que o romance sentimental de massa sofreu e sofre ainda hoje a influência dos contos de fadas infantis, seja na caracterização das personagens, seja na estrutura do enredo. A este respeito, Vera Teixeira AGUIAR<sup>1</sup> comenta:

os contos de fadas mantêm uma estrutura fixa. Partem de um problema vinculando à realidade (como estado de penúria, carência afetiva, conflito entre mãe e filho), que desequilibra a tranquilidade inicial. O desenvolvimento é uma busca de soluções, no plano da fantasia, com a introdução de elementos mágicos (fadas, bruxas, anões, duendes, gigantes,

etc.) A restauração da ordem acontece no desfecho da narrativa, quando há uma volta ao real.

Qualquer autor de romances sentimentais será sempre consciente ou inconscientemente influenciado pelas histórias de fadas. Vale a pena traçar um paralelo entre as correspondências de alguns dos romances analisados para este estudo e os contos de fadas.

Em *Pandora's Box* (32:269-280)<sup>2</sup> é possível vislumbrar o enredo d'O Patinho Feio de Andersen. Laura é uma estudante universitária de História da Arte, tímida, que não conhece seu próprio valor. Sente-se diferente dos demais colegas (é talentosa e inteligente), portanto não faz parte do grupo que apesar de não ridicularizá-la e maltratá-la como n'O Patinho Feio, também não aceita como igual.

No dia da devolução dos *term papers*, Laura é a única que recebe A com louvor, e tem seu trabalho lido pelo professor para a turma, apesar de ele não identificá-la. No final da aula, quando Laura vai buscar o trabalho, Prof. Nathaniel está ansioso para saber quem é a autora do trabalho. Conhecem-se e ele convida-a para um café, que se estende para um jantar, pois ambos descobrem-se como almas gêmeas, em relação à arte, criação artística, projeto de vida, etc., ou seja, o Patinho Feio encontra finalmente o seu grupo de belos cisnes negros, que o reconhecem como o mais belo entre eles. Prof. Nathaniel Clear, durante o jantar explica a Laura o sentimento de "não pertencer":



(...) You're different from other people. Better, no doubt - but first of all, different. And that difference makes you feel separate, like an exile. You don't belong. As you grow and learn, you'll never have to live with the boredom of other people's workaday lives but neither will you have their sense of security or belonging. (32:272)

Percebe-se que Nathaniel Clear por sua vez também foi um patinho feio, e a transformação do patinho feio em cisne só se deu para ele e só se dará para Laura, a partir do momento em que ela souber quem é, souber avaliar seu talento e se reconhecer como cisne.

Em outro romance, *Glitter and Gold* (21:292-310), é possível perceber elementos de Joãozinho e o Pé-de-Feijão. Claudia Collingwood é uma rica herdeira californiana que decide enfrentar marginais milionários que querem comprar seu rancho para transformá-lo em condomínio fechado de modo a lavar o dinheiro de atividades ilícitas. Como Joãozinho lutando contra o gigante, Claudia decide lutar contra os adversários poderosos e sem escrúpulos, por uma causa que ela considera justa de acordo com sua percepção de justiça e noção de valores, mesmo estando ciente dos riscos e tendo que superar o medo:

(...) the war promised to be as bloody and lurid as the Tong wars of the past century. Well, her ancestress Emma had survived the Tong wars and worse. Claudia would survive this war. (21:298)

(...) "Billie and Lord Northfield want your ranch. Your father was impossible to deal with, so..." He shrugged.

"And of course they think that I'll be so scared I'll do whatever they want."

"Are you scared?"

"You're damned right I'm scared, but I'm also mad. I'm sure as hell not going to be run off my ranch by some two-bit gangster!" (21:300)

Finalmente, a única saída encontrada por ela de modo a não ceder às pressões (assassinato do pai, tentativa de matá-la) evitando assim vender o rancho, é doá-lo para o Estado da Califórnia:

"(...) Well, the fact is, Jeffrey, no one is going to develop the Calafia Ranch. Neither Billie and Nigel nor us nor anyone else. I've decided to give the ranch to the State of California." (21:306)

Como Joãozinho, Claudia descobriu como enfrentar o gigante e vencê-lo mesmo cercada de forças poderosas e malignas. *The Joy Luck Club* (20:263-302) narra a trajetória de Waverly, uma advogada divorciada de origem chinesa que enfrenta os preconceitos da mãe em relação à vida afetiva. Como em *a Bela e a Fera*, Waverly apaixona-se por um rapaz não chinês, que não se enquadra nos padrões de genro traçados pela família:

"Rich was not only not chinese, he was a few years younger than I was. And, unfortunately, he looked much younger with his curly red hair, smooth pale skin, and the splash of orange freckles across his nose. He was a bit on the short side, compactly built. In his dark business suits, he looked nice but easily forgettable, like somebody's

nephew at a funeral. Which was why I didn't notice him the first year we worked together at the firm." (20:299)

Tal e qual em A Bela e a Fera, Waverly descobre o amor somente após ignorar a aparência física de Rich, deixando que sua beleza interior aflorasse. Neste caso, a luta não é do bem contra o mal, mas contra os preconceitos, estereótipos que nos afastam das pessoas e do que teriam a oferecer.

Além destes três exemplos é possível detectar outros elementos de contos de fadas em cada um dos romances analisados, às vezes não tão evidentes, mas sempre presentes, o que confirma a influência das histórias infantis no romance sentimental de massa de hoje.

Tanto heroína como herói tem nestes romances praticamente a mesma importância, entretanto, como as histórias são dirigidas ao público feminino é evidente que será dada maior atenção à heroína e sua trajetória até o *happy end*.

De acordo com José Rivair MACEDO<sup>3</sup>, a literatura "pode se transformar num excelente instrumento de análise, fornecendo certos modelos idealizados, certos tipos de mulher, diferentes de acordo com a época e com o meio social do produtor e dos consumidores do gênero literário". Após a leitura de todos os romances propostos para este estudo, constata-se que da mesma forma como existe uma estrutura narrativa padrão para o gênero, existe também um modelo de mulher e conseqüentemente um modelo de herói que caracterizam o romance sentimental atual.

E importante ressaltar que estes modelos, como afirma MACEDO, correspondem às expectativas de determinada época, ou

seja, cada época produz a heroína que mais lhe convém como modelo a ser seguido.

Como regra geral, tanto a heroína como o herói são sempre belos; algumas vezes, mesmo sendo extremamente bonita ela não tem consciência do fato:

Connie flushed. She was small and slim with black hair and dark brown eyes, fresh and neat. She was beautiful and completely unaware of it. (7:232)

Outras características são evidenciadas junto com a aparência física de modo a permitir uma certa identificação entre a personagem e a leitora, sugerindo que a heroína apesar da beleza é uma pessoa como qualquer outra. Nos exemplos que se seguem ficam evidentes estas tentativas:

"She was an easy going girl, with none of the mannerisms or affectations of someone as important and successful as she was." (22:254)

"Arthur looked at the gorgeous blond sitting next to him. The intensity with which she had spoken impressed him. He had always heard that Claudia Collingwood was a spoiled rich girl who had flipped out for a French count. But there was obviously more to her than that. Claudia had guts." (21:302)

Tanto uma heroína como outra são bonitas, entretanto realçam-se também outros atributos: no primeiro exemplo, a heroína é acessível, descomplicada, sem afetação ou maneirismos;

no segundo, ela é intensa, não é mimada apesar da fortuna e principalmente é corajosa e determinada. A beleza externa é mero acessório e serve unicamente como complemento enquanto que a beleza interna é extremamente valorizada.

A heroína no exemplo a seguir olha-se no espelho para fazer uma última avaliação do seu aspecto antes de sair para uma entrevista com um possível empregador:

(...) she checked herself in the mirror by the door. She saw a nice plain face made striking by the big, soft gray-blue eyes framed by incongruously dark eyebrows. She adjusted the thin headband across the crown of her dark blond hair, took one last look, and shrugged. "Be grateful for inner resources, kid. Michelle Pfeiffer in the next life, maybe." (25:238)

No próximo exemplo também enfatiza-se o aspecto da beleza interior como sendo mais importante que a aparência externa:

He liked everything he had seen so far. It almost made him forget the way she looked. Her looks seemed unimportant suddenly, compared to the rest. She was beautiful inside, and he liked that even better. (22:258)

Esta última citação traz embutida nas entrelinhas um consolo às leitoras menos favorecidas visualmente. Reforça-se a idéia de que o que importa é o conteúdo e não a forma. Este tipo de mensagem tem seu fundo de verdade, mas no contexto em que foi formulado é um tanto irônico, visto que se trata de uma moça

extremamente bem dotada fisicamente. Se a mesma fosse vesga, possuísse um nariz adunco e medisse um metro e meio, com certeza o herói não esqueceria tão facilmente sua aparência como declara.

As heroínas mais maduras, também são belas. O tempo é para elas um aliado, que as tornou mais sedutoras. Como certos tipos de bebida, ao envelhecerem elas ficam cada vez melhores, no caso, mais desejáveis e atraentes. Megan é uma destas heroínas. Viúva, quatro filhos com idades variadas, passando por dificuldades financeiras, consequência das trapalhadas do marido enquanto vivo, ela é descrita do seguinte modo:

Her face was unmarked, save for a few lines at her eyes and her mouth. She seemed to be wearing almost no make-up. Her ethereally pale complexion had not required it in the past and apparently still did not. Her body was as slender as ever, still the slip of a girl whose sex appeal even as a young woman had been in her intensity, not voluptuousness (...) A widow with four children (...) (3:234)

Como se nota, trinta anos não alteram em praticamente nada a aparência de Megan, com exceção de algumas poucas ruguinhas ao redor dos olhos e da boca. Nenhum quilo a mais, nenhum fio de cabelo branco.

Da mesma forma, Virginia foi contemplada com o segredo da juventude eterna. Neste caso não há nem mesmo menção de rugas, ou outro indicio de envelhecimento:

In her early thirties, Virginia Aird was as blone and as slender as the day she married Edmund. She was pretty in a pert and catlike way. but this prettiness was elevated to beauty by her eyes which were enormous and of a glittering and sapphire blueness. (10:242)

De modo geral, a descrição física das heroínas segue um padrão que pode ser formulado do seguinte modo: todas são bonitas, *pretty* ao invés de *beautiful*<sup>4</sup> na maior parte das vezes. A esse respeito Kathryn WEIBEL<sup>5</sup> nota que "pretty merely rounds out the housewifely, passive, and wholesome images", ou seja, ao conceito de *pretty* soma-se a idéia do tipo ideal de esposa: que seja bonitinha e engraçadinha sem sê-lo em demasia de modo a não despertar nem a inveja feminina e nem a cobiça masculina.

A beleza estarão sempre agregados outros componentes que se completam e se relacionam, tais como graça e elegância. As heroínas não serão nunca exuberantes, artificialmente bonitas, coquetes ou vaidosas. Enfatiza-se a beleza saudável e natural. Se a heroína é ruiva, por exemplo, "he could tell from the color of her creamy skin that she was a natural redhair". (22:254)

A aparência física representa apenas mais um atributo que soma-se ao conjunto de qualidades *inatas* tanto da heroína como do herói. Ambos são seres especiais, bem dotados física e intelectualmente. Ao padrão de mulher descrito corresponde um padrão de homem.

Tanto em um caso como no outro, entretanto, as personagens são estereotipadas. De acordo com Jack NACHBAR<sup>6</sup>, os estereótipos em si não são nem bons nem maus, mas sim uma idéia generalizada

sobre determinado grupo. Relevam-se as características individuais e reforçam-se as mais abrangentes de modo a situar o sujeito em uma categoria. Tome-se como exemplo a idéia dos japoneses eternamente associados à pastelarias, quitandas e lavanderias; ou a idéia de que todas as mulheres adoram as crianças. Novamente, segundo NACHEAR, o que torna ou não um estereótipo prejudicial, é o grau de verdade que existe nele, as emoções positivas ou negativas suscitadas e finalmente as ações positivas ou negativas causadas por ele.

As heroínas e os heróis dos romances sentimentais são estereotipados primeiramente porque é muito mais fácil para o autor lidar com personagens claramente identificáveis pela leitora, e em segundo lugar justifica-se o uso do estereótipo porque, apelando para ele, o autor pode ir direto ao assunto, ou seja, não há necessidade de construir um personagem com riqueza de detalhes, profundidade psicológica, etc. O que a leitora espera do romance é entretenimento, ação e principalmente viver, por tabela, uma história de amor.

Heróis e heroínas representam como indivíduos o melhor que uma cultura é capaz de produzir. Ainda segundo NACHEAR<sup>7</sup>, servem como exemplo para os outros membros menos talentosos da sociedade que vêem neles um modelo a ser imitado.

Há um fundo de verdade no seguinte dito popular: "As pessoas ricas, bonitas e inteligentes, casam com pessoas ricas, bonitas e inteligentes e o resto se contenta com o resto". Exemplificando, a balconista que lê os romances sentimentais pode sonhar com o lindo e jovem magnata que vai se apaixonar por ela quando esta estiver no ponto do ônibus e ele passar



dirigindo o seu carro esporte. Entretanto, na vida real é mais provável que ele nem olhe para o lado e ela acabe casando com o motorista do ônibus.

Se por um lado as heroínas funcionam como modelos a serem seguidos pelas mulheres, os heróis por sua vez tornam-se ideais masculinos, criaturas com que sonham as leitoras, seres especiais detentores de todas as qualidades que possam fazer uma mulher feliz.

Existem algumas variações nos tipos de beleza masculina, traço comum dos heróis, mas invariavelmente, serão todos belos:

His face was dark and lean, with angular planes and shadows; jet black hair flowed to the top of his collar. He was astonishingly handsome (...)  
(28:246)

Do mesmo modo como no modelo de beleza feminina, esta nunca vem sozinha. Outros aspectos significativos acompanham a descrição física masculina. Vejamos como isto ocorre:

Steven Falconi didn't laugh much. He was an intense man and had the darkest eyes Angela had ever seen, but they were fine and expressive, set well apart. His face was arresting, with a handsome high-bridged nose, not easily forgotten. And sitting opposite him in the dimly lit café, Angela felt a strange power coming from him, a power of personality. (12:164)

Kate gave a slight laugh and thought how attractive he was - less perhaps because of his physical attributes, although they were many, for he was tall, lean and broad-shouldered, than

for his evident charm. His clear, open gaze was intelligent and his mouth was decidedly sexy. (14:287)

Against her will, and better judgement, she was falling under Maxim's spell once more, mesmerized by his charisma and seduced by his charm, his hypnotic voice, his looks, and his immense warmth. (31:311)

Ao contrário do modelo feminino que enfatiza tanto a beleza interior como exterior, no caso masculino a preocupação é mostrar as qualidades que estão além da beleza, e que são tão poderosas quanto ela.

Os heróis serão intensos, atraentes, charmosos, inteligentes e carismáticos, despertando ainda mais o desejo da heroína e consequentemente os devaneios da leitora. Visa-se com isto, estimular o lado sensual de quem lê, visto que é dada igual importância à forma e ao conteúdo ao contrário da heroína onde de certa maneira pode-se até relevar a aparência privilegiando-se sua beleza interior. Comparando-se o aspecto *beleza* a um presente, teremos duas diferentes abordagens de acordo com o sexo. No caso do herói, tanto a embalagem quanto o que se encontra dentro dela são importantes, enquanto que no caso da heroína, a embalagem não é tão importante quanto o que está dentro.

Antes de continuarmos esta exposição, convém mencionar a distinção proposta por FOSTER entre *round* e *flat characters*. O *round character* é uma personagem complexa, multidimensional, enquanto que o *flat character* é a personagem plana, tipificada, sem profundidade psicológica. Não seria incorreto afirmar que no

romance sentimental tanto herói como heroína são personagens planas. Isto se deve em primeiro lugar às próprias características deste tipo de ficção que não tem a menor pretensão estética e, em segundo lugar não há a necessidade de construir uma personagem que não seja estereotipada ou simplificada, visto que a leitora por sua vez não busca o sofisticado, mas algo que a distraia e desperte seu lado romântico e sonhador.

As heroínas na maior parte dos romances analisados possuem uma profissão. Isto explica, de certo modo, a diminuição do número de romances que exploram o enredo de Cinderella. O *golpe do baú* tão comum nos romances de alguns anos atrás como meio de ascensão social e que era legitimado pela presença do amor, não é mais usado tão frequentemente.

As profissões, entretanto, fazem parte do que convencionalmente poderia ser caracterizado como *profissões femininas*<sup>9</sup>. São repetitivas, mal remuneradas, e pouco criativas. Em contrapartida, aos heróis são reservadas as profissões interessantes e com bom retorno financeiro. Mesmo no caso de herói e heroína trabalharem na mesma área, o homem será sempre superior à mulher. Exemplificando, no romance *Journey to Love* (13:155-202) o herói é diretor da escola e a heroína professora; em *Pandora's Box* (32:269-280) ele é professor universitário e ela, sua aluna.

Nota-se aí, claramente, o papel subordinado da mulher em relação ao homem no que tange à situação profissional. ROSSI, citada por DOWLING, comenta que a sociedade espera que os homens aspirem as profissões de maior prestígio, enquanto que as

mulheres são encorajadas a trabalhar em algo abaixo de sua capacidade de modo a não desperdiçar energia, a qual deve ser dirigida à família?

society expects men to aspire to jobs of the highest occupational prestige consistent with their abilities; indeed, his job should tax and stretch his abilities or it will not be 'challenging' enough. If they do not, if a man settles for a job below his abilities, we tend to consider this a 'social problem', a 'talent loss'... By sharp contrast, we not only tolerate but encourage women to work in jobs which are below their abilities, precisely because this does release energies for their central roles in the family.

De modo a melhor ilustrar a relação entre heroína e herói quanto ao *status quo*, elaborou-se uma tabela com as respectivas profissões. Não estão aí incluídos os romances já mencionados anteriormente<sup>10</sup>, nos quais os enredos na<sup>o</sup> eram tipicamente de amor.

OBRA	HEROINA	HEROI	OBRA	HEROINA	HEROI
1	S/ Profissão	Egiptólogo e fazendeiro	18	Advogada Modesta	Advogado bem Sucedido
2	Técnica de Raio X	Arqueólogo e Prof. Univers.	19*	Jornalista	S/ Profissão
3	Dona de Casa	Anchorman de TV	20	Advogada	Advogado
4	S/ Profissão/Herdeira	Fazendeiro de cacau	21	Herdeira	Conde e Vini cultor
5	Prof.Primária	Jornalista	22	Atriz Famosa	Diretor Publi citário
6	-----	-----	23	Professora Primária	Dono de Escola de Bartenders
7	Estudante e Recepcionista	Professor	24	-----	-----
8	Ceramista	Dono de uma Cerâmica	25	Secretária	Advogado
9	Cabeleireira	Prof.secundário	26	-----	-----
10	Dona de Casa	Businessman	27	Escritora/ Roteirista	Diretor de Programação RE
11	Repórter	Advogado bem sucedido	28	Herdeira e Executiva	Escritor
12	Enfermeira	Mafioso bem sucedido	29	Estudante de Pós-Graduação	Estudante de Pós-Graduação
13	Professora	Diretor Escolar	30	Tira (cop)	Ativ.ilícitas
14	Estilista de Moda	Advogado Federal	31	Atriz	Empresário
15	Escritora	advogado	32	Estudante Univ.	Professor Univ
16	Professora	Dono de fábricas de cristal	33	Decoradora	Médico
17	-----	-----	34	Professora	Maquinista tre

\* - Em *California Gold* (19:305-322) ocorre a única inversão de papéis encontrada. A heroína é jornalista, tem uma carreira, é independente, enquanto o herói não tem uma profissão definida e vive de bicos. A história se passa em 1888 e a heroína é quase uma pária fugindo totalmente aos padrões da época. Ela própria declara: "A woman in my profession doesn't have much of a reputation to guard ..." (309)

Esta relação de subordinação será mantida também em relação a outros aspectos como veremos mais adiante.

Não existe nenhum impedimento no romance sentimental atual no que diz respeito ao estado civil dos heróis ou das heroínas. Ao contrário dos romances de anos passados onde era imprescindível a heroína ser jovem e solteira, tal fato não é regra atualmente. Encontram-se heroínas e heróis solteiros, casados, divorciados e viúvos, reflexo das mudanças ocorridas nas últimas décadas. Entretanto, surgem outros fatores que não podem ser menosprezados e que de certa forma são até curiosos pois não espelham a realidade. Heroínas e heróis solteiros não serão enfatizados nas próximas considerações, visto que os pontos a serem ressaltados relacionam-se principalmente aos divorciados e viúvos.

As heroínas ricas, bonitas e famosas são regra geral, divorciadas. É evidente que no decorrer da história outro homem aparecerá e tomará o lugar do ex-marido, mas não deixa de ser interessante o fato de casamento e sucesso serem incompatíveis nestes romances. As heroínas alcançaram o sucesso somente depois de libertarem-se do jugo masculino e permanecerem alguns anos como celibatárias. Vale a pena citar um exemplo bem evidente da situação descrita:

Suzanne é uma escritora de best-sellers que frequentemente tem seus livros na lista dos mais vendidos do *New York Times*. Em um encontro com o ex-marido surge o seguinte diálogo:

"How's work?" He asked. He still had an attitude of resentment/admiration about my writing. Especially since I'd been so successful at what he'd decided was

my cute little hobby. Whenever anyone asked him what kind of books I wrote he said "those trashy airport novels." He knew that nothing hurt me quite as much as hearing my work referred to as trash. (15:218)

Na passagem acima a heroína comenta que o ex-marido ainda sentia um misto de admiração e ressentimento em relação ao seu trabalho, especialmente pelo fato de ela ter sido bem sucedida no que para ele não passava de um hobby.

Tem-se a impressão que a carreira só surge quando o casamento desmorona, ou seja, estivessem ainda casadas tais heroínas continuariam anulando-se tentando preservar *os sagrados laços do matrimônio*. A atividade profissional surge como alternativa à atividade doméstica e não paralelamente à ela. Em casamentos bem sucedidos, aparentemente fama e fortuna não caminham juntos. Novos casamentos só tornarão a ocorrer quando a heroína estiver estabilizada profissional e financeiramente. Mesmo assim, algumas vezes a sombra dos ex-maridos quase traz a ruína das mocinhas. Megan, a única heroína viúva nos romances analisados fica virtualmente na miséria por conta das dívidas do ex-marido que se suicidou justamente para não ter que enfrentar as consequências dos seus atos. Devido às dívidas ela quase perde a própria casa, não fosse a interferência do herói que surge para salvá-la no momento oportuno. Neal, o herói, oferece-se para comprar a casa onde ela e os filhos moram de modo que as dívidas possam ser pagas. Evidentemente, já há um envolvimento afetivo entre eles, e Neal não se instalará na casa (a não ser obviamente quando casar com ela), nem tampouco

cobrará o *empréstimo* de uma grande soma de dinheiro.

No seguinte diálogo entre herói e heroína, ela pergunta se o dinheiro não vai lhe fazer falta e ele nega, dizendo que mesmo se ele repetisse o gesto três ou quatro vezes ainda sobraria muito:

"Can You afford it?"

"Megan, I don't drink, I don't waste money, I don't buy expensive homes or clothes. I don't keep company with expensive women, I don't make crazy investments. And I make a salary that is so big that it's almost immoral. I could do this three or four times over and still have enough left over so I would never have to work another day in all my life." (3:264)

A mesma situação ocorre com Suzanne que depara-se também com dívidas do ex-marido, também está arriscada a perder a casa onde mora, com alguns agravantes: é acusada de plágio, tentativa de homicídio, perde a guarda de seus filhos, mas o herói também se prontifica a ajudá-la comprando a casa e casando com ela:

"I've been thinking about something I want to discuss with you. If things go along the way they have been, maybe you shouldn't move out of the house."

"What do you mean?" I asked.

"I mean, I could buy your house from you and we could get married and live three with children." (15:258)

Nestes casos a principal idéia veiculada por estes romances é a da incapacidade da heroína de gerir suas próprias dificuldades. Somente com a interferência e a ajuda de um homem,



no caso, o herói, será possível vencer a crise. A esta situação, Colette DOWLING<sup>11</sup> chama de *Complexo de Cinderela*, ou seja, "a network of largely repressed attitudes and fears that keeps women in a kind of half-light, retreating from the full use of their minds and creativity. Like Cinderella, women today are still waiting for something external to transform their lives". De certa forma é como se as mulheres necessitassem sempre de uma muleta ao invés de caminharem sozinhas.

Se nos romances em questão a mulher bem-sucedida é quase que invariavelmente divorciada, o modelo do homem, em contrapartida, não segue os mesmos critérios. Os heróis serão sempre bem-sucedidos independentemente do seu estado civil. Nos exemplos que se seguem, apresentaremos quatro diferentes heróis descritos de maneira similar apesar de serem respectivamente casado, solteiro, viúvo e divorciado. Como já foi dito, todos são bem sucedidos independentemente do estado civil, contrastando com o modelo feminino.

"... and Edmund had graduated from Cambridge with an honors degree in economics, and was instantly employed by a prestigious bank in London (...) Edmund stayed in London, becoming, to no one's surprise enormously successful" (10:247)

"His fame matched his personal appeal. At thirty-eight, he was the youngest full professor to have been assigned an honorary chair at NYU in modern pedagogical history. He was a prodigy and, without question, the key attraction of the university's art-history department (...)" (32:270)

"A year and a half before, when they had first met, Jay had been a widower for two years, his young wife having died terribly of cancer. He had been left with two small girls and an infant son, a rather grand Upper East Side apartment, and a partnership in one of New York's most prestigious law firms (...)" (18:228)

"She thought of Arthur Saperstein, of how unexpectedly nice he was... One didn't think of high-powered lawyers as human beings capable of thoughtfulness." (21:305)

Como se vê, são todos bonitos, ricos e talentosos. Cumpre ainda ressaltar dois aspectos em relação aos viúvos e divorciados. Os viúvos tinham sido extremamente felizes no primeiro casamento, e a mulher morrera em circunstâncias trágicas (câncer, acidente de carro, ou assassinada)<sup>12</sup>, o que os deixa até certo ponto carentes e prontos a repetir a experiência satisfatória do passado com uma mulher especial - a heroína. Os divorciados em contrapartida foram sempre abandonados pelas ex-mulheres, que os trocou por outros homens.

Em *Special Interests* (11:219-267) Jed foi trocado por um amigo dele. Nesta passagem, Jed está conversando com a mulher a respeito de um telefonema que recebeu de uma amiga comum, acusando-a de ter um caso. Para sua surpresa, em vez de negar, como ele esperava, ela confirma:

"She called to announce that you and Bernard were having an affair - have been, she said, for three months now...  
(...) Anna gave another little sigh. "Yes, it's true" (...)

(...) Jed sat there like a paralysed oaf, staring at his beautiful wife telling him the story of her romantic love affair (...)  
 (...) "Jed, you are so old-fashioned. People today are finding new freedoms (...)"  
 "We're talking about a divorce now, right? That's your big freedom?"  
 (...) she smiled. "Divorce without a stigma is, yes" (11:236)

No exemplo a seguir, herói e heroína conversam pouco depois de se conhecerem. Ela pensa que ele é casado devido à menção dos filhos, ele confessa então um tanto quanto constrangido que foi abandonado pela mulher, razão pela qual tem a guarda dos filhos.

"Fourty-two, actually, and we're divorced. (...) she left us... me and the kids... so they live with me now."  
 (22:254)

Da mesma forma, Claudia interessa-se pelo estado civil de Arthur de modo a não se envolver com um homem casado e ele explica que um dia, sem razão aparente, a ex-mulher partiu com o professor de ginástica:

"And then one day, she took off with her personal trainer." (21:308)

Nestes casos, de heróis abandonados, apesar de haver uma certa resistência ao fato de terem se apaixonado novamente, eles também estão dispostos a tentar reconstruir sus vidas ao

lado da mulher especial que os conquistou, como neste exemplo, onde o herói se declara e mostra sua disposição de refazer sua vida:

"You see, I've fallen in love with you. I know this is probably some crazy pipe dream on my part, but what can I say? I think you're terrific. I also think you're gorgeous, and I would love to make love to you. And Gilbert thinks you're great. Okay, so here I go again. I fell for Katie in ten minutes, but with you it was only like, two (...)"

Em nenhuma das histórias analisadas, tanto herói como heroína, possuíam filhos, ou seja, se a heroína tinha filhos, o herói não os tinha e vice-versa. As crianças são sempre criaturas adoráveis. Independentemente da idade, são maduras, dóceis, obedientes, e não dão qualquer trabalho aos pais. Para a leitora que tem filhos na vida real, as crianças dos romances podem até parecer criaturas vindas de outro planeta, devido a facilidade em se lidar com elas. Tome-se o exemplo de Gilbert, do romance *Glitter and Gold* (21:292-310). Já no primeiro encontro com Claudia, a namorada do pai, ele é agradável e não faz nenhuma cena de ciúme ou cara feia quando é apresentado, chegando até de certa forma a elogiar a heroína:

"Hi."

She turned to see a boy standing in a doorway. He was one of the most beautiful children she had ever seen, with his father's features. He was wearing jeans and a Save the Whales T-shirt.

"I'm Gilbert", he said. "My dad said to tell you he's getting some wine. And he was right."

"Right about what?"

"He said you look like Princess Di."

"Why, thank you."

"But that you're a lot smarter." (21:308)

Outro ponto de extrema importância nestes romances é a relação dinheiro x poder. Sente-se nesse aspecto uma diferença gritante entre o ponto de vista masculino e o feminino. Para as heroínas dinheiro não é sinônimo de poder, enquanto que para os heróis, poder e dinheiro são indissociáveis.

Alice ROSSI, citada por DOWLING, cunhou o termo *cake winners* para referir-se à atitude feminina em relação à sua renda. Numa tradução literal, *cake winners* seriam as ganhadoras de bolo em contraste com o termo *bread winners* que refere-se ao papel de provedor dos homens, os quais são responsáveis pela tarefa de trazer o pão para casa. Segundo ela, o termo *cake winners* é útil para descrever as mulheres, que condicionam a sua renda/salário aos gastos extras da família em vez de trabalharem e possuírem sua própria renda com o objetivo de alcançar independência financeira<sup>13</sup>.

Mesmo as heroínas bem sucedidas financeiramente não possuem ambição. Tal característica torna-se privilégio dos heróis, fato este que reforça a tese de DOWLING segundo a qual a maioria das mulheres possui um comportamento na idade adulta que tende a evitar responsabilidades e a se auto-boicotar, consciente ou inconscientemente, sempre à espera de um *príncipe encantado* disposto a cuidar delas. Agindo assim as mulheres não crescem como indivíduos e permanecem eternamente dependentes dos homens.

Os exemplos que se seguem demonstram de maneira típica a atitude das heroínas no que concerne ao dinheiro: Jennie é advogada bem como Jay, o herói. Enquanto ele é sócio de uma das mais importantes bancas de advocacia de NY ela dedica-se aos casos de pessoas de baixa renda, como esposas espancadas, crianças que são abusadas sexualmente, etc.

But she couldn't imagine anyone, certainly not herself, caring as deeply about wills and trusts and litigation over money as about people, the battered wives, abused children, dispossessed families, and all the other pitiable souls who came asking for help (...) And money, after all, did grease the world's wheels, didn't? Obviously then, somebody had to take care of it. (18:228)

Ou seja enquanto os homens ocupam-se de atividades ligadas ao dinheiro, as mulheres ocupam-se de problemas sociais, mesmo que ambos tenham recebido a mesma formação, como é o caso.

Suzanne, a escritora, tece comentários a respeito da importância que o dinheiro tem para ela, explicando que ele é útil na medida em que permite à ela e aos filhos levarem uma vida confortável, além de possibilitar que os filhos estudem em escolas particulares e a família passe as férias de verão na praia:

"But money was only important to me because it made my life possible. I could send the children to private schools, because the public schools in our community were badly understaffed; and I could rent a beach house in the

Summer because it was the best kind of vacation for a single parent who works at home." (15:211)

No último exemplo, Nellie and Mack conversam a respeito das perspectivas profissionais de ambos. Neste romance ocorre a única inversão de papéis encontrada, ela é jornalista e ele vive de bicos. Quando ele pergunta se sendo jornalista é possível ganhar muito dinheiro, ela responde que não possui tal tipo de ambição; escreve para contar a verdade, e quer ser escritora:

"I understand that kind of ambition", she said, "I have it too. My ambition is to write not only news stories, but novels one of these days."

"Is that a good way to make a lot of money?"

"Don't be exasperating. Not everyone here worships wealth.

I write to tell the truth. To change things." (19:307)

Nos três casos as heroínas ambicionam muito pouco se levarmos em conta o fato de todas serem talentosas. Fica subentendido nas entrelinhas que a ambição não é uma atitude feminina. É muito justo para o herói desejar fama e fortuna como recompensa por seus méritos, mas as mulheres devem ambicionar e contentar-se com aspectos que não digam respeito diretamente ao dinheiro como consequência do sucesso. Este não será nunca valorizado por si só, como instrumento de poder e influência, mas como mecanismo que permitirá uma vida digna à heroína.

Em nenhum dos romances a heroína associa o dinheiro ao prazer de possuí-lo ou mesmo como algo merecido justamente.

Ela pode ser rica, mas o é com certo constrangimento. Jamais manifestará orgulho pelo fato de ter uma boa situação financeira, mas sim justificará a importância do dinheiro como meio de sobrevivência.

Se ela manda os filhos para uma escola particular, justifica-se dizendo que só o fez devido a problemas nas escolas públicas da comunidade, e assim por diante.

DOWLING, comenta uma pesquisa efetuada por Matina HORNER, com universitários(as) sobre a expectativa do sucesso para os dois sexos. Concluiu-se que as mulheres acreditavam que o sucesso profissional afetaria o seu relacionamento com o sexo oposto. Em outras palavras, as mulheres que tinham namorado achavam que os perderiam enquanto que as que não os possuíam, acreditavam que nunca os teriam<sup>14</sup>.

Ainda de acordo com DOWLING, em nossa cultura o conflito entre dependência e independência tornou-se o problema central no que concerne à feminilidade. As mulheres ainda não encontraram o equilíbrio apropriado entre os dois extremos. A sociedade como um todo também não estimula o sexo feminino à independência. A mulher e principalmente aquelas que não possuem uma profissão ou carreira, permanecem dependentes de seus maridos/companheiros, até o momento em que uma crise de grandes proporções acontece em suas vidas; algo como o divórcio, ou a morte de um cônjuge. Só então percebem o nível de inutilidade a que se permitiram chegar. Não sabem nada, não fazem nada a não ser gravitar no mundo doméstico. Para a maioria delas, infelizmente, geralmente é muito tarde para começar a existir como pessoa e a única solução possível será a



continuação da dependência, seja ela baseada num novo marido ou nos filhos no caso da viuvez.

Como caracterizar a atitude de dependência feminina? Podemos dizer que dependência significa ausência de independência, significa necessitar constantemente do apoio de alguém. Nas crianças esta é uma atitude normal de relacionamento com quem as cerca, a criança é dependente porque ainda está aprendendo a tornar-se independente.

Entretanto, enquanto os homens superam esta fase de aprendizado, as mulheres na maioria dos casos, por educação ou por opção permanecem neste estágio infantil. A pessoa dependente está sempre no lugar de co-piloto, nunca chegando a assumir a direção.

De acordo com Abraham SPERLING<sup>15</sup> a dependência é um tipo de mecanismo com o qual o indivíduo tenta se adaptar aos problemas diários. Segundo ele, manifesta-se de diversas maneiras, podendo assumir a forma de dependência total, onde o indivíduo é incapaz de agir por conta própria ou parasitismo quando a pessoa se contenta em viver à sombra de outra de modo a ser protegida, assumindo assim uma atitude de submissão. Existem também outras formas mais sutis de dependência como por exemplo o indivíduo que demanda constantemente conselhos alheios, ou a pessoa que não suporta ficar sozinha ou ainda na manifestação de doenças imaginárias que obrigam atenções constantes.

De modo geral, nos romances analisados encontra-se tanto a relação de dependência como a de submissão. A dependência pode ser afetiva ou financeira, e a submissão se dá de forma mais sutil com a heroína assumindo um papel na maior parte das vezes,

subordinado em relação ao herói. Para ilustrar o mecanismo de dependência escolhemos um exemplo em que a heroína, apesar de divorciada, independente financeiramente, e sem compromisso afetivo com nenhum homem antes da aparição do herói, não consegue nem assim ser totalmente independente. Necessita da aprovação de um velho amigo da família antes do lançamento de cada coleção que desenha. Quando recebe a notícia da morte deste, entra em pânico:

"He was a mentor to me", Kate said slowly. "My backbone in a way" (...)  
 "What will I do now, Marguerite? I never felt a collection was ready without Egon's approval" (14:280)

E possível estabelecer um paralelo entre a situação feminina e as considerações de MORIN<sup>16</sup> a respeito da cultura da feminilidade do feminismo (entendido aqui como libertação da mulher de seu papel tradicional). De acordo com ele, "a cultura da feminilidade está não apenas integrada na indústria cultural, mas desempenha um papel integrador que confirma, instala e encerra a mulher no seu papel tradicional enquanto que o feminismo quer mobilizar a mulher, sacudir sua resignação, pôr em causa este papel tradicional".

Caberia à mulher atual encontrar um equilíbrio entre a reivindicação de igualdade e a identidade feminina, que afirma a feminilidade como característica indissociável da mulher. Seria a hora do nascimento do neo-feminismo, expressão usada por MORIN para caracterizar este estágio a ser alcançado pelo sexo feminino.

Apesar dos romances sentimentais tentarem aparentemente retratar a mulher com idéias e atitudes feministas, repetem nas entrelinhas os papéis tradicionais femininos, exatamente como era feito no passado.

O último aspecto a ser ressaltado em relação à heroína e ao herói, baseia-se no papel de *salvador* que este assume frente à ela. Além de estar intimamente integrado ao próprio perfil dos heróis, ele torna-se recorrente como padrão estrutural dos romances, reforçando ainda mais o modelo de dependência já descrito. Tal tipo de comportamento produz consequentemente dois tipos de resposta da heroína. Primeiramente esta terá uma dívida de gratidão eterna para com o herói e em segundo lugar, agindo como super-herói, o galã conquistará a mocinha definitivamente.

O perigo tanto pode ser real, isto é, quando a vida da heroína está em perigo, como circunstancial, quando ele a ajuda a superar uma grave crise pessoal. Em *St. Valentine's Night* (3:229-282) temos uma situação em que a heroína enfrenta um perigo real. Cornelius, o herói, então adolescente salva a família de Megan de um incêndio, enquanto todos dormiam. Na época ele era pobre, ela rica; situação que se inverteu quando ambos se reencontram durante uma *class reunion*, quase trinta anos depois.

Na cena do incêndio, após ter salvo Megan e toda a família das chamas, um dos bombeiros congratula-o chamando-o de herói, o que é confirmado por Megan:

"You saved her life, then, son. You are a hero"

"No, I'm not", he replied.

"Yes, you are". Megan hugged him fiercely. "Yes, you are" (3:232)

Em outro romance intitulado *Kate's Story* (14:277-307) Pete, apesar de todas as evidências provarem a culpa de Kate, acredita que ela é inocente e após fazer algumas investigações por conta própria, colocando em risco seu emprego, decide ajudá-la não levando em conta os conselhos de um colega:

"Listen, Pete, take the blinds off. Every once in a while we meet someone we're not supposed to like and whammo, the heart flutters (...)"

(...) "she better be innocent, he thought. He was climbing out on a limb with no place to go but down". (...) (14:302-304)

São infundáveis as formas de caracterizar o herói como salvador todo poderoso, aspecto que permanece constante em quase todos os romances estudados. Encontramos o herói salvando a mocinha de uma aranha venenosa (7:234), da ruína financeira (3:264) e (15:258) de uma revolução na China (8:253) do passado (18:267), só para citar alguns exemplos.

De acordo com os principais pontos discutidos neste capítulo, conclui-se que apesar das ligeiras variações do romance atual em comparação aos do passado, o modelo feminino continua descrevendo a heroína como dependente, subempregada e incapaz de alcançar mobilidade econômica ou social através do esforço próprio, enquanto que o modelo masculino reflete um ideal de homem que na vida real é praticamente impossível de se

encontrar com a facilidade descrita nos romances. Em última análise, entretanto, o que todos os autores de romances sentimentais buscam é possibilitar à leitora uma experiência romântica, objetivo este que é alcançado com extrema competência.

O mecanismo de identificação entre as personagens e a leitora nos romances de alta literatura e nos romances sentimentais processa-se de modo diferenciado. Enquanto a leitora da ficção dita "séria" é confrontada com o mundo real, a leitora de romances sentimentais prefere evitar tal confronto. Refugia-se num mundo idílico e seguro criado pelo romancista e também por sua imaginação. De acordo com o princípio artístico da ficção de massa, o qual insiste nas "variações sobre o mesmo tema", ela sabe exatamente o que vai encontrar, de modo que pode relaxar e projetando-se na figura da heroína viver lindas histórias de amor impossíveis de serem experimentadas na vida real.

## NOTAS

<sup>1</sup>AGUIAR, V.T. Descobrimos os contos de fadas. In: GRIMM, J.L.K.; GRIMM, W.K. O pequeno polegar. Coleção Era uma Vez, Porto Alegre, Kuarp, 1986. p.27.

<sup>2</sup>Como já foi dito, a indicação numérica feita antes dos dois pontos (:) corresponde ao título do romance (ver lista dos romances, apêndice 2, página 112; o número seguinte é onde está a citação, ou das páginas inicial e final).

<sup>3</sup>MACEDO, J.R. A Mulher na idade média. São Paulo, Contexto, 1990. p.42.

<sup>4</sup>De acordo com o WEBSTER'S new world dictionary, *pretty* significa "attractive in a dainty, graceful way" enquanto que *beautiful* é "a very good-looking woman", ou seja, ambos os adjetivos referem-se à beleza, a diferença entre eles está no grau. É mais ou menos a diferença entre *bonitinha* e *linda*.

<sup>5</sup>WEIBEL, K. Mirror, mirror: images of women reflected in popular culture. New York, Anchor Press, 1977. p.x.

<sup>6</sup>NACHBAR, J. et al. The popular culture reader. Ohio, Bowling Green university Popular Press, 1978. p.136-137.

<sup>7</sup>NACHBAR, p.176.

<sup>8</sup>As profissões femininas de acordo com o Census Bureau são "education, English and journalism, fine and applied arts, foreign languages and literature, nursing and library science." (DOWLING, C. The Cinderella complex: women's hidden fear of independence. New York, Pocket Books, 1981) p.247.

<sup>9</sup>ROSSI, Alice. The roots of ambivalence in American women. In: BARDWICK, Judith (ed.) Readings on the psychology of women. New York, Harper and Row, 1972. Citada por DOWLING, C. The Cinderella complex: women's hidden fear of independence. New York, Pocket Books, 1981. p.246.

<sup>10</sup>Ver capítulo 2, p.42.

<sup>11</sup>DOWLING, p.21.

<sup>12</sup>Circunstâncias em que ficaram viúvos: acidente de carro (15:209-261); câncer (18:227-267); assassinato (9:231-273); além de outras três histórias onde não é mencionada a causa da morte das mulheres: (2:171-175); (10:241-275); (32:269-280).

<sup>13</sup>ROSSI, Alice. The Roots of ambivalence in American women. In: BARDWICK, Judith (ed.). Readings in the psychology of women. New York, Harper and Row, 1972. Citada por DOWLING, C. The Cinderella Complex: Women's hidden fear of independence, New York, Pocket Books, 1981. p.246.

<sup>14</sup>Infelizmente não tivemos acesso à esta pesquisa. Colette DOWLING entretanto descreve-a e tece comentários incluindo sua respectiva referência bibliográfica: HORNER, Matina. The motive to avoid success and changing aspirations of College Women. In: Judith BARDWICK, ed. Readings in the psychology of women. NY, Harper and Row, 1972. DOWLING, C. The Cinderella complex: women's hidden fear of independence. New York, Pocket Books, 1981. p.172-175.

<sup>15</sup>SPERLING, A. Psychology made simple. New York, Doubleday e Company Inc., 1957. p:154.

<sup>16</sup>MORIN, E. Cultura de Massas no século XX: o espírito do tempo II necrose. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1986. p.163.

#### 4 - AS MENSAGENS: A PEDAGOGIA DO ROMANCE SENTIMENTAL

A partir da 2ª-Guerra Mundial, os Estados Unidos tornaram-se modelo de uma sociedade de classe média. Não se encontra grandes desníveis sociais, ou seja, a miséria absoluta ou mesmo a pobreza não atinge altas porcentagens populacionais, enquanto a elite detém a maior parte da riqueza. De modo geral, ela está concentrada nas mãos da classe média. Max LERNER<sup>1</sup> observa que a classe média não detém o poder governamental nem domina a economia, entretanto, é ela que dirige a cultura e mais precisamente a cultura de massa. De acordo com ele, é a classe média que dá a tônica do consumo e é a principal plateia dos *Grandes Meios de Divulgação*<sup>2</sup> nos Estados Unidos.

E ela quem lê os livros e as revistas, frequenta teatros e cinemas. Entretanto, esta classe é formada por gente média, de objetivos medíocres, que visa sobretudo o conforto e o entretenimento fácil. Tem dinheiro suficiente para gastar em atividades de lazer, enquanto não possui mais do que um verniz cultural. Embora numerosa sendo praticamente majoritária, ela não será nunca produtora de cultura, mas sim sua eterna consumidora.

Outro aspecto fundamental a respeito da classe média americana é que ela atua com força moderadora, poupando a sociedade dos conflitos de classe. Sua principal característica é o conformismo político e cultural o que explica o interesse pela manutenção de valores tradicionais. Ao americano médio



interessa manter o status quo conquistado através do trabalho duro e das crenças nos ideais de igualdade de oportunidades. Até certo ponto o que mantém a coesão da classe média enquanto classe é justamente a uniformização de valores, crenças e atitudes. Tais elementos são reforçados justamente pela indústria cultural. O gosto individual é anti-econômico, como nota Ernest VAN DEN HAAG<sup>3</sup>, cabe a cultura de massa uniformizar o gosto de modo que ele satisfaça ao maior número possível de consumidores. Com a importância que se dá à singularidade de cada indivíduo torna-se tarefa da indústria cultural integrar personalidades diferentes em moldes culturais comuns.

A natureza repetitiva, a mesmice e a ubiquidade da cultura de massa moderna tendem a provocar reações automatizadas e a debilitar as forças da resistência individual, segundo ADORNO<sup>4</sup>. O próprio perfil do cidadão médio de classe média permite esta despersonalização do indivíduo. Ora, enquanto luta para manter seu status quo, enquanto luta para manter-se integrado na classe média, este mesmo indivíduo não tem muita vontade de ver perturbada a sua passividade, nem a ordem das coisas. Ele quer ser simplesmente divertido e distraído, não deseja ser perturbado.

Ao contrário da arte entendida como tal, as artes populares derivadas da cultura de massa não exigem nenhuma resposta criativa do público. Ele é mero consumidor e as artes populares tornam-se meras mercadorias. Tome-se como exemplo livros e discos concorrendo lado a lado nos supermercados com artigos de higiene, comida para cachorro e hortifrutigranjeiros. Se por um lado os produtos culturais tornaram-se acessíveis à grande

maioria da população, como nunca foram anteriormente, por outro, chegamos ao fim de um longo processo iniciado com a revolução industrial, e que culminou com a aproximação cada vez maior da obra de arte, (no seu sentido mais genérico) ao status de mercadoria descartável.

Mesmo obras consagradas como de alta cultura são mutiladas para que possam ser introduzidas no circuito comercial. Tome-se como exemplo a condensação e posterior transformação em fotonovela de um romance como *Madame Bovary*, ou a gravação de Beethoven em ritmo de discoteca, ou ainda a versão para o cinema de *Guerra e Paz*. Corrompe-se a obra de arte para que ela seja facilmente digerível; enquanto ilude-se o público fazendo-o acreditar que está tendo acesso aos clássicos de uma maneira divertida e indolor. Esquece-se contudo que nenhuma obra de arte pode ser compreendida senão através da tradição de que ela faz parte, o que exige esforço, disciplina e até certo ponto conhecimento teórico.

As artes populares funcionam como válvulas de escape poderosas para os momentos de tédio, solidão ou tensão, entretanto depois que se convertem num hábito enfraquecem a capacidade crítica do consumidor bem como a capacidade de realizar uma experiência significativa. Como qualquer hábito, tende a se auto-alimentar transformando-se em um vício.

Melvin TUMIN<sup>5</sup> resume de maneira objetiva a discussão a respeito do gosto popular dizendo que:

Não há nada inerentemente errado ou certo acerca do gosto popular. Mas quando o principal padrão utilizado pelos fabricantes do gosto é criar o

vendável existem carradas de razões para se desconfiar, de início, do que está sendo comprado. Isso, naturalmente, é ainda mais verdadeiro quando os consumidores tiveram, no passado, poucas oportunidades para satisfazer aos seus gostos e muito menos de desenvolvê-los reflexiva e criticamente, quando, portanto, eles observam, ansiosos, os líderes do estilo e os dirigentes da comunidade para ver o que está fazendo e comprando. Muita coisa depende nesse ponto, de quem são os líderes da comunidade... E quando, como hoje acontece em nossa sociedade, é frequentemente a riqueza que acima de tudo confere prestígio, é pouquíssimo provável que alguém possa esperar, confiante que os estilos predominantes reflitam um julgamento crítico, reflexivo, baseado na experiência válida do acessível no mundo das apreciações possíveis.

Fica claro então que o condenável não é exatamente o que agrada ou deixa de agradar ao público como querem alguns, mas a maneira como tal intento é efetuado, despersonalizando o indivíduo a tal ponto que ele se torna um consumidor passivo deixando de questionar o produto cultural que adquire.

De maneira geral os valores prezados pela sociedade norte-americana são os mesmos para todas as classes. A herança legada pelo puritanismo aliada à grande variedade de nacionalidades que formaram o povo americano como um todo, incumbiu-se também de delinear o caráter dos indivíduos, geração após geração. É evidente que certos valores caíram em desuso por dizerem respeito mais ao comportamento dos indivíduos do que ao seu caráter, como por exemplo o sexo pré-nupcial. Entretanto Stanley COBEN<sup>4</sup> aponta alguns valores que independentemente da

época continuam a ser preservados constituindo mesmo a base dos valores da sociedade norte-americana, por refletirem não só os costumes mas princípios que são observados por todos.

Entre eles podemos citar o individualismo, o respeito à democracia política aliada à exaltação patriótica, a crença na igualdade de oportunidades para todos, a preocupação social pelas outras pessoas, a crença na excelência cultural americana e finalmente a importância da família, da comunidade, da igreja e das organizações voluntárias. Obviamente não são estes valores os únicos. Podem entretanto ser considerados como os mais abrangentes de onde todos os outros, mais específicos vão derivar.

A proposta deste capítulo é discutir algumas das mensagens veiculadas pelos romances sentimentais, considerando-se que estas refletem valores e normas de conduta a serem seguidos como modelo pelo público feminino. Algumas das mensagens refletem idéias preconceituosas a respeito de minorias, outras idéias estereotipadas em relação às mulheres. Ou seja, em vez de enfatizarem mensagens positivas, na maior parte dos romances, as mensagens negativas é que são salientadas, entendendo-se por negativas as mensagens que não refletem a vida real, mas que tem o intuito de reforçar atitudes convencionais as quais são absorvidas pela leitora através de sua identificação com o que está lendo.

Tanto Allan BLOOM<sup>7</sup> como Max LERNER<sup>8</sup> notam que o povo americano de maneira geral tem um conhecimento e um interesse cada vez menores em relação ao estrangeiro. Tudo o que não é americano é de certa forma depreciado, tratado como curioso ou

exótico. Segundo BLOOM, trata-se de uma forma disfarçada de imperialismo, isto é, qualquer produto seja ele cultural ou não, deve ser reverenciado como o melhor e se possível imitado. O americano não compreende o que escapa aos padrões do *American way of life*.

Esta superioridade pode ser encontrada também em relação às minorias. Vejamos alguns exemplos:

Jeremiah was a white boy. And now that he was becoming a strapping teenager, people were beginning to talk. "It's just not right, him living with the colored..." (13:169)

Jeremiah neste caso é um órfão que foi criado por uma senhora negra, que o encontrou ainda bebê. Deu à ele todo o afeto e um lar. Entretanto, agora que o menino já é quase um adolescente, questiona-se a conveniência de brancos e negros conviverem sob o mesmo teto, principalmente se levarmos em conta que neste caso a negra não está em posição de inferioridade, ou prestando serviços domésticos, mas como mãe adotiva. Veicula-se aí um preconceito de que não é certo e pode até ser perigoso para o menino branco viver entre os negros, confirmando a tese de que a *igualdade social* é sobretudo fictícia.

Vejamos um outro exemplo para ilustrar a ficcionalidade do princípio de igualdade social:

"Do we all look alike to you?" Philip asked teasingly.

"No, not in the least", Nala said promptly. "But neither do I see the Chinese as all alike. They are as different to me as people can be."

"You're right, of course. Perhaps it's the artist in you", Philip said after a thoughtful minute. (8:246)

Nala é uma ceramista inglesa que foi criada na China; Philip o dono de uma cerâmica na Inglaterra. Discute-se aqui o estereótipo de que todos os orientais são iguais fisicamente.

Para Philip, só uma artista poderia distingui-los uns dos outros. Novamente a referência pejorativa com relação aos orientais. Frederick MACDONALD<sup>9</sup> nota que entre os orientais "the Chinese have been more consistently and quantitatively the target of the prejudices". Latinos por sua vez são descritos da seguinte maneira:

Slowly, other men began climbing out of the van - short dark-haired, dark-skinned men in crumpled worn clothes. (11:222)

Connie had heard her aunt mount the same soapbox, but she still hoped to make a point. "Alejandro is gardener and working some days twelve hours. Aurora goes for work at the laundry at three in the morning. They have four children. Sometimes one is sick and cannot come to child care. It is... like this... for many." (7:232)

Nos romances onde havia a presença de latinos, estes sempre são descritos da mesma forma, tanto fisicamente quanto em relação ao seu lugar na sociedade. Geralmente são imigrantes

ilegais que se sujeitam a trabalhos de segunda classe. E, mesmo quando não estão ilegalmente no país sua situação profissional demonstra que as oportunidades não são as mesmas para americanos e latinos.

Carlos continued to talk during the drive and Cynthia began to respect his accomplishments. Both his parents had been schooteachers in El Salvador and as a child he had imagined a similar career. Then his father had been killed accidentally in the crossfire between two warring political factions and Carlos and his mother had fled. "I have had an easier time of it than my mother." He said. "She enrolled me in school here right away and I picked up English in no time. But she works at two cleaning jobs and has no chance to perfect her English. I can't help - she works days and I work nights. Cynthia asked. How far did you go in school?"

"Oh, I graduated from Woodrow Wilson High School last year. I want to go on to college, but of course I can't until we get our papers. My mother and I are legal, but still... impermanent" (11:235)

MACDONALD<sup>10</sup> nota que em relação ao estrangeiro, a ficção popular "usually paints him in negative colors, and always causes him to run second-best to the healthy, intelligent, rational and white American heroes".

Uma outra forma de caracterizar o estrangeiro é mostrando o quanto ele admira o *American way of life*. Tal atitude de reverência aos padrões norte-americanos exprime a ilusão de centralidade dos americanos em sua convicção de que o que ele é e faz e como o faz é parte da ordem da Natureza. Dois bons

exemplos podem ser encontrados nos romances *The Scarlet Thread* (12:163-206) e *Special Interests* (11:219-267):

Thanks to her new boss they were lent an apartment on East 70<sup>th</sup> Street. Two bedrooms, a living room, and two bathrooms - and the luxury of American television. The employer had also asked her to call two of his clients while she was there. Charlie loved everything. He loved American food, American soft drinks, hamburgers, and ice-cream parlors (...)  
 (...) The first client invited her out to dinner. In true American style, he was eager to show her the best restaurant in the city.

Nesta passagem mesmo os ingleses (mãe e filho a passeio em NY) são caracterizados como pobres selvagens sem acesso em seu próprio país às maravilhas da civilização norte-americana, tal como a televisão, e a comida tipo *fast food*, além da hospitalidade soar como privilégio de americanos. No exemplo que se segue, Carlos, imigrante porto-riquenho enaltece as instituições norte-americanas:

Carlos contemplated that, and gradually began nodding. "The American government really works! He declared. You have to feel proud, being in a country like this. A country that protects even illegal workers from dangers!"  
 "See, I've been angry lately - about the green card and all. But, you know what? It's worth waiting for. I know that now". (11:244)

Em todos os exemplos apresentados até aqui fica clara a



posição dos americanos em relação aos outros povos. Ao mesmo tempo que estes são depreciados como estrangeiros e mesmo tratados como seres inferiores, espera-se dos mesmos uma atitude de subserviência, gratidão ou admiração pelos costumes e ou instituições americanas. Mesmo nos casos de cidadãos norte-americanos mas de descendência estrangeira enfatiza-se a origem do indivíduo como por exemplo, *Chinese-American*, *Mexican-American*, etc.

BERELSON e SALTER<sup>11</sup> muito propriamente analisam o papel das minorias na ficção das revistas. Dizem eles que de maneira geral aos não norte-americanos são reservados os papéis secundários, chegando a desempenhar a função de coisas nas histórias, isto é, servem apenas para proporcionar atmosfera ou dramatizar a natureza tolerante ou cosmopolita dos mesmos. Concluem constatando que:

os leitores de contos das revistas populares estão sempre expostos, implicitamente, aos preconceitos e estereótipos ligados aos problemas das minorias nos Estados Unidos. Mas quase nunca estão expostos a uma apresentação séria e direta dos próprios problemas. Os representantes das minorias são sistematicamente desvalidos dentro de uma atmosfera que não reconhece base alguma para esse desvalidamento.

Dentro da proposta deste capítulo de apresentar algumas das mensagens veiculadas nos romances sentimentais, concentrar-nos-emos agora naquelas que dizem respeito exclusivamente às mulheres. Também estas mensagens relacionam-se aos valores, usos e costumes, mas principalmente visam a manutenção de papéis

femininos tradicionais.

Nos romances analisados percebe-se que a maior infelicidade da mulher é permanecer solteira. O macho é considerado o grande prêmio e a fêmea apenas a feliz ou infeliz caçadora. Já foi dito que na maioria das histórias a heroína tem uma profissão, mas para aquelas que não tem nem talento nem ambição, o casamento apresenta-se como um excelente negócio. Algumas vezes a heroína trabalha só para passar o tempo e ter uma ocupação enquanto não consegue arranjar um marido.

A seguir apresentaremos alguns exemplos desta situação:

But long ago Mama gave up on Jacqueline, who remained single and lived with her mama.  
"Poor Jacqueline is withering right on the vine". Mama keeps saying, never realizing the same thing might be said of aunt Catherine, who's also a spinster and has lived with us for as long as I can remember (...)  
 (...) Jacqueline was withering on the vine. And it was then, right at that moment, that I made up my mind. I'd be getting married soon (...)  
 (...) As soon as the supper dishes were done, I went up to my room and I thought some more about Jacqueline. I would never be like her, I swore. She's fallen off the vine, I thought. I'm the one who's withering." (13:157)

Jacqueline é a solteirona da pequena cidade de Bonham. Lucy a heroína tem somente 21 anos e sua meta principal é arranjar um marido. Dos três pretendentes, ela finalmente casa com o ex-diretor da escola onde deu aulas por um curto período. No final, Lucy descobre que está apaixonada por ele e para coroar a imagem de domesticidade declara enquanto estão a caminho da

cidade onde vão morar:

"Josh, I want to go home", I said. The look of alarm, that swept over his face made me laugh out loud. "Not Bonham", I said. "I want to go to Sweet Shrub. I want to see what it's like. I want to get things ready for a spring garden and meet our neighbors and make curtains for the windows. I want to clean house and have company over for dinner. I want to go home." (13:202)

Nota-se neste romance a preocupação da heroína em não ficar para *titia*. Ela passa o tempo inteiro em busca do casamento como garantia de não acabar solteira e digna de piedade por parte dos outros habitantes de Bonham. Sente-se que a mulher solteira associa-se a imagem de incompetente ou indesejável, já que ninguém a desposou. O final é um tanto quanto patético, pois confirma a ilusão que o lugar da mulher é em casa, cuidando do marido, em meio a serviços domésticos e, principalmente, radiante com esta perspectiva.

Em *September* (10:241-275) fica patente outro aspecto do casamento como profissão:

After graduating from school, she went to London and learned to type. This was extremely dull, but as she had no real talent or ambition, seemed the only to do. She rented a little apartment and took temporary jobs because, that way, she was free to come and go whenever a pleasant invitation came her way; to spend another blissfull summer with her grandparents, or head for a house party in Ibiza, or a yacht on the west coast of Scotland or Christmas in Devon. (10:248)

A heroína sem talento ou ambição resta arranjar um trabalho temporário de datilógrafa enquanto espera o príncipe encantado. Infelizmente a leitora acredita no que lê e imagina que pode ter o mesmo radiante destino da heroína com a qual se identifica. Neste caso, especialmente, Virgínia casou com um viúvo extremamente bem-sucedido e bonito, pai de uma menininha adorável. Entretanto, se analisarmos friamente, veremos que a leitora que desejar o mesmo futuro, vai encontrar dificuldades imensas. Primeiramente é muito difícil encontrarmos viúvos disponíveis na faixa etária dos 35 aos 50 anos. Sabe-se estatisticamente que os homens morrem primeiro, deixando as mulheres viúvas e não vice-versa. Entretanto, nos romances sentimentais, abundam viúvos casadouros. Em segundo lugar, esperar que o viúvo seja também rico e bonito reduz consideravelmente as possibilidades de sucesso da leitora.

Na mesma linha de *esposa realizada* dos romances anteriores encontramos o seguinte exemplo:

"Occasionally, I visited Felicity in Oxford. She was very happy. She'd had a baby boy and had whole heartedly thrown herself into the task of being a good wife and mother. She was a good hostess, too." (1:146)

Fica claro nesta passagem, o papel que se espera da mulher na sociedade: boa mãe, boa esposa e boa anfitriã. Tais são as expectativas em relação ao sexo feminino, além de outras atribuições decorrentes destas três, tais como: enfermeira, motorista, confidente, garçonete, amante ardente, etc.

Em *The Man Who Found Christmas* (5:54-58), Karen é uma professora primária, que é tutora de um menino que ficou órfão. Conhece Michael na igreja de uma pequena cidade de Milwaukee na véspera de Natal. Os dois sentem muita simpatia um pelo outro, e o garoto convida-o para ir à casa deles. Michael descreve-a do seguinte modo:

"The apartment was small, but its sitting room dispensed the glow that could only be created by a natural homemaker. He had heard it said that a house take 100 years to acquire a character, but this three-room utility unit spoke clearly of what it owed to Karen Grant's talent." (5:57)

O que seria uma *natural homemaker*? Que tipo de mulher se encaixaria nesta categoria? Ao que tudo indica, existe uma estreita relação entre a *natural homemaker* e a heroína à espera do príncipe encantado que a liberte das pressões do mundo exterior de modo que ela possa realizar-se no mundo doméstico. Inevitavelmente todas as heroínas são prendadas, sabem fazer quitutes deliciosos, adoram crianças, enfim tem um talento inato para administrar um lar, talento este que nos romances onde a heroína é uma profissional bem-sucedida, é latente à espera unicamente do herói para manifestar-se.

A abnegação é outra qualidade que a sociedade espera do sexo feminino. Pinta-se esta atitude com cores maravilhosas como se, ao abrir mão de sua própria vida em prol de outros, sejam eles filhos, companheiros ou parentes, a mulher estivesse provando sua generosidade e desprendimento. Esquece-se contudo

que com isto anula-se a personalidade da mesma. A mensagem subjacente a esta atitude é que o sacrifício será sempre recompensado. Nada pode existir de mais demagógico, pois a renúncia não significa necessariamente que haverá uma recompensa futura, mas sim frustração.

Em *O, my Cordelia* (16:235-299) a heroína abre mão de todos os planos que havia traçado para seu futuro para acompanhar seu irmão gêmeo na nova vida nos Estados Unidos:

Then she thought of her own dream for the future. All her life, she'd loved her lessons, loved learning. In two months she was to go to the women's college of Girton at Cambridge University. She would leave home and go to live among other young women and study for a degree. And once she had earned it, she planned to teach. Someday she hoped to have her own school. Could she abandon all that now; the ambition that had sustained her for so long? Could she give it up to go with Tim, to support him when he needed her? And would going to America necessarily mean the end of her dream? Millions of women have survived without a university education. (16:238)

Enfatiza-se nos romances sentimentais o desprendimento da heroína em abrir mão da própria vida como se isto demonstrasse uma atitude nobre e a satisfizesse plenamente. Tal tipo de comportamento é constantemente caracterizado como sendo apropriadamente feminino. Existe evidentemente uma mensagem oculta que deve ser levada em consideração. Trata-se da tentativa de restabelecer o equilíbrio que havia antes da entrada da mulher no mercado de trabalho. O homem tinha de

ganhar a vida e proteger a mulher e os filhos; esta, cuidava da economia doméstica, do marido e dos filhos. Quando esta ordem foi quebrada, de certa forma a harmonia que havia na divisão dos papéis também sofreu alteração. Allan BLOOM<sup>12</sup> comenta a este respeito:

Neste país de nômades é bem provável que um dos cônjuges se veja obrigado ou tenha a oportunidade de conseguir emprego numa cidade diferente daquela em que trabalha o outro - cônjuge. Que fazer? Permanecer juntos, com um deles sacrificando a carreira pelo outro, viajar diariamente ou separar-se. Nenhuma solução é satisfatória e, ainda mais, ninguém sabe o que vem depois. Que vale mais, o casamento ou a carreira? Esta mudou em termos qualitativos para a mulher nos últimos vinte anos e o conflito é agora inevitável. Em consequência, sofrem prejuízo o casamento e a carreira.

Na tentativa de preservar a família então apela-se para o aspecto *feminino* do sacrifício. A mulher é bombardeada por todos os meios de comunicação de massa com mensagens que visam atenuar este conflito. Nos romances, nas propagandas de televisão usa-se a estratégia de salientar o papel doméstico da mulher de modo que no momento em que esta for confrontada com uma decisão difícil, saiba como agir. Neste caso, a principal função dos romances seria a de resolver tensões resultantes de interesses conflitantes, mas sempre em conformidade com valores e atitudes considerados *femininos*.

Outro tipo de mensagem muito comum diz respeito à idéia que a ira feminina pode ser apaziguada com presentes. No caso de um

desentendimento entre um casal, o conflito geralmente é resolvido com o homem presenteando a mulher com artigos variados e esta por sua vez abandonando sua posição. Agindo assim, o homem volta a recuperar sua posição de controle perante a mulher que se sente agradecida, concedendo assim o seu perdão. Outra mensagem frequente é a que associa o bom humor da mulher à sua capacidade de fazer compras, isto é, de acordo com o romance sentimental uma mulher satisfeita é sinônimo de uma boa consumidora. Ambas as situações descritas acima são confirmadas no romance *September* (10:241-275):

"When she announced that she was going to London by herself for a few days, Edmund greeted the news with relief. If a few days of fun and shopping did not put her in a more sensible frame of mind then nothing would." (10:261)

Virginia resolve ir a Londres fazer compras após uma discussão com o marido a respeito do filho Henry. Edmund não se opõe pois de acordo com ele, somente o prazer do consumo apaziguaria o ânimo da mulher. Para completar o quadro, na volta da viagem Edmund após recebê-la no aeroporto leva-a para jantar num restaurante sofisticado e antes de seguirem viagem para a cidadezinha onde moram, encerra com chave de ouro o desentendimento entre eles:

It was growing late. Edmund called for the bill and, while it was coming, leaned back in his chair, put his hand in the pocket of his jacket and brought out a small package.



"It's for you." He put it on the table between them.

"It's a welcome-home present." (10:262)

Em outra ocasião, também após uma briga, Edmund regressa para Strathcroy munido não de argumentos e um pedido de desculpas, mas da seguinte forma:

"You're back", she said. "I didn't hear the car."

He went over to her side and stooped to give her a kiss.

"A present for you. He put the box on her dressing table." (10:270)

O tipo de comportamento descrito nestes exemplos, revela duas diferentes abordagens para o mesmo problema de acordo com o sexo. Se por um lado espera-se da mulher que esta ceda quando confrontada com uma crise conjugal, de modo a não colocar em risco seu casamento/relação, por outro espera-se do homem que readquira o controle da situação de uma forma em que não seja necessário a admissão do erro, explicitamente. Compra-se o perdão assim como qualquer mercadoria.

Finalmente, como último ponto a ressaltar encontramos o papel da mãe solteira. Nos romances analisados não encontramos um único exemplo da heroína que se encaixasse nesse perfil, apesar de atualmente este fato não constituir propriamente uma novidade. As mães que criavam os filhos sozinhas eram todas divorciadas, entretanto, em *The Scarlet Thread* (12:163-206) a heroína engravida na noite de núpcias de um casamento secreto, e após descobrir a verdadeira identidade do homem com quem

casou fuge para a casa dos pais, após ser dada como morta num bombardeio no hospital onde trabalhava:

"My goodness, you've put on weight, Angela." He teased her good-naturedly. "That dress is quite tight. I suppose it was all that rich Italian food."

"Mummy, Daddy," Angela said, determined to come out with the truth. "I've got something to tell you. It's not the food, I'm afraid. I'm getting heavier because I'm going to have a baby.

Her mother was pouring tea. She stopped, the pot suspended, and a red flush crept up her face.

Her father spoke up first. "I hope that that's a joke. Even if it is in extremely bad taste."

"No." Angela tried to keep her voice steady. "I wouldn't joke about a thing like that. I'm pregnant. That's why I've come home (...)"

"(...)Disgraceful". He shouted. "Angela how could you have done such a thing? (...)"

"(...) Weren't you in love, mummy? Can't you remember how you felt?"

"Of course I was", she said. "But I waited till I was married."

"I am married", Angela said...

"(...) Then what do you want me to say?" She asked.

"I got married in Sicily and my husband was killed?

People won't question that." (12:174)

Como se nota por esta personagem, mães solteiras ainda são motivo de desgraça para a família, apesar de esta não ser a situação real da heroína. Entretanto, o fato de ela ser ou não casada não altera absolutamente nada o fato de ela ter que criar o filho sozinha. A única diferença significativa, deriva do fato que sendo casada sua reputação não é afetada, enquanto que solteira, constituiria em vergonha para a família perante a comunidade.

Novamente, aqui encontramos a tentativa de doutrinação e normalização do comportamento da leitora através da mensagem até certo ponto explícita que condena a mulher que gera filhos sem ser casada.

O romance sentimental de massa, é sem dúvida, um veículo de extrema importância para a manutenção dos valores sociais da classe média. Tanto heróis como heroínas tornam-se portadores de tradições e valores norte-americanos específicos. As leitoras por sua vez vêem sua própria situação, seja ela real ou idealizada, validada, justificada e glamourizada sem contudo violar a moralidade feminina convencional, o que de certa forma explica o sucesso do gênero ainda nos dias de hoje.

## NOTAS

<sup>1</sup>LERNER, M. Civilização norte-americana. Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1960. v.3. p.49.

<sup>2</sup>Termo usado por LERNER como sinônimo de Indústria Cultural e meios de comunicação de massa.

<sup>3</sup>HAAG, E. Da Felicidade e do Desespero não Temos Medida. In: ROSENBERG, B.; WHITE, D.M. (org.). Cultura de massa: as artes populares nos Estados Unidos. São Paulo, Cultrix, 1973. p.588.

<sup>4</sup>ADORNO, T.W. A Televisão e os padrões da cultura de massa. In: ROSENBERG, B.; WHITE, D.M. (org.). Cultura de massa: as artes populares dos Estados Unidos. São Paulo, Cultrix, 1973. p.548.

<sup>5</sup>TUMIN, M. A cultura popular e a sociedade aberta. In: ROSENBERG, B.; WHITE, D.M. (org.) Cultura de massa: as artes populares nos Estados Unidos. São Paulo, Cultrix, 1973. p.639.

<sup>6</sup>COHEN, S.; RATNER, N. O Desenvolvimento da cultura norte-americana. Rio de Janeiro, Anima, 1985. p.233-363.

<sup>7</sup>BLOOM, A. O Declínio da cultura ocidental. São Paulo, Best-Seller, 1981. p. 41.

<sup>8</sup>LERNER, M. Civilização norte-americana. Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1960. v.3.

<sup>9</sup>MACDONALD, F. The "foreigner" in juvenile series fiction 1900-1945. In: NACHBAR, J. et al. (eds) The popular culture reader. Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1978.p.162.

<sup>10</sup>MACDONALD, p.162.

<sup>11</sup>BERELSON, B.; SALTER, P.J. Norte-americanos majoritários e minoritários: uma análise da literatura de ficção das revistas. In: ROSENBERG, B.; WHITE, D.M. (org.) Cultura de massa: as artes populares nos Estados Unidos. São Paulo, Cultrix, 1973. p.277-295.

<sup>12</sup>BLOOM, A. O declínio da cultura ocidental. São Paulo, Best-Seller, 1989. p.159.

## 5- CONCLUSÃO

O romance sentimental de massa ao contrário da literatura "séria" reflete a construção de um universo imaginário harmonioso, sem as ambiguidades, incertezas e limitações do mundo que nos cerca. De acordo com CAWELTI<sup>1</sup>, a característica que o define não reside no fato de ele ser protagonizado por uma heroína, mas no desenvolvimento da ação, a qual baseia-se no estabelecimento de uma relação amorosa: "The crucial defining characteristic of romance is not that it stars a female but that its organizing action is the development of a love relationship, usually between a man and a woman".

A literatura de massa está intimamente associada às necessidades de entretenimento e fantasia das leitoras. Assim, o romance sentimental torna-se o veículo ideal para experiências de evasão de uma realidade sem graça e sem emoções. Enquanto a "alta literatura" visa confrontar a leitora com o mundo real, a ficção popular trilha o caminho inverso, ou seja, serve como válvula de escape para as frustrações, limitações e incertezas do público.

Para que o romance sentimental possa atingir seu objetivo, ou seja, propiciar uma experiência amorosa gratificante para a leitora permitindo que ela mergulhe de corpo e alma no universo ficcional, é necessário que exista algum tipo de identificação entre o público e os protagonistas. Se ao contrário, a leitora não puder estabelecer uma relação entre suas próprias emoções e

experiências daquelas das personagens, grande parte do efeito emocional estará perdido. A identificação pode ocorrer de duas maneiras: na primeira, a leitora identifica-se com a heroína porque efetivamente viveu situação semelhante e, desta forma compreende as emoções que estão em jogo. Na segunda, ela identifica-se porque imagina possíveis para si as situações desejáveis vividas pela protagonista.

No romance sentimental o efeito emocional sustenta-se na própria ação, a qual desenvolve-se de um momento crítico a outro, até o desenlace. Entre as crises mais comuns nestes romances, podemos citar tentações morais, sucesso, divórcio, momentos em que amigos tornam-se inimigos e vice-versa, casamento, entre outros. E estabelecido assim um continuum de emoções com o intuito de prender a leitora do começo ao fim da história.

Apesar de terem ocorrido mudanças na sociedade nas últimas décadas, o romance sentimental ainda mantém de certa forma a estrutura que o tornou popular entre o público feminino desde o século XVIII. A narrativa atual ainda segue fielmente os modelos estabelecidos para o gênero: ênfase na ação e no enredo, utilização de personagens estereotipadas que reflitam a visão de mundo e os ideais das leitoras e, de modo implícito a veiculação de normas e valores que as leitoras desejam ver confirmados.

A ação nos romances sentimentais desenvolve-se em torno da trajetória da heroína em busca do amor. Parte-se de uma situação inicial de equilíbrio, para no decorrer da história surgirem obstáculos e crises que irão dificultar a união dos protagonistas. O desenlace acontece com o happy end ou com a

sugestão do mesmo.

As histórias de modo geral exigem enredos destituídos de muita complexidade, a ação deve começar logo no início e se mover depressa em torno de encontros e desencontros, de forma a não dispersar a atenção da leitora.

Por outro lado, as categorias de tempo e espaço também tem um tratamento simplificado. Narra-se a história na ordem em que os eventos aconteceram, ou seja, o romancista respeita a cronologia dos acontecimentos. Não há lugar, na ficção popular para recursos mais sofisticados como por exemplo, monólogo interior, comentários por parte do autor, considerações filosóficas, entre outros. Utiliza-se entretanto o recurso do flashback, para explicar atitudes ou eventos que ocorreram no passado e que são significativos para o desenrolar da narrativa.

Em relação ao espaço, de modo geral, o ambiente preferido é a metrópole, sendo também a cidadezinha do interior, outro lugar utilizado pelos romancistas para situar as personagens. Tanto a cidade grande como a "*small town*" estão diretamente ligadas ao perfil das heroínas. Enquanto na primeira veicula-se a imagem cosmopolita da mulher de carreira, a cidadezinha funciona como o ambiente idílico, detentor dos valores prezados pelas leitoras. Cabe ressaltar que muitas vezes mesmo quando a ação ocorre na cidade grande a heroína é originária do interior.

No caso do romance sentimental ambientar-se em um lugar exótico, geralmente ocorre também um deslocamento temporal, ou seja, o exotismo, nos romances analisados é diretamente proporcional à época em que se passa a história, como no caso da China do começo do século. Tal recurso tem o objetivo de criar

um mundo imaginário distante o suficiente da leitora para que esta não esteja inclinada a usar seus padrões de plausibilidade e verossimilhança.

As mudanças mais significativas em relação ao aspecto estrutural da narrativa ocorreram a nível de enredo e de caracterização das personagens. Os enredos de certa forma desviaram-se da fórmula tradicional que enfatiza a mulher como uma "caçadora de marido", almejando o casamento com o único meio de realização pessoal e mobilidade social. O enredo de Cinderela caiu em desuso justamente porque mudou a sociedade e a mentalidade das mulheres à esse respeito. O casamento porém, entendido aqui como qualquer relacionamento afetivo duradouro, ainda é um ideal a ser alcançado. Nos enredos analisados, ele acontece naturalmente, aliado a outras atividades da heroína, apesar de ainda ser o principal objetivo desta.

CAWELT<sup>2</sup> sugere que a maior parte dos romances ainda reforçam os ideais do casamento monogâmico e da domesticidade feminina. Entretanto, segundo ele, o movimento de liberação feminina aliado a novos padrões de comportamento podem eventualmente gerar novas fórmulas para o romance ou mesmo a rejeição da fantasia moral do triunfo do amor:

There seems little doubt that most modern romance formulas are essentially affirmations of the ideals of monogamous marriage and feminine domesticity. No doubt the coming age of women's liberation will invent significantly new formulas for romance, if it does not lead to a total rejection of the moral fantasy of love triumphant.



As mudanças nas fórmulas literárias contudo, acontecem muito lentamente, basta verificar a trajetória do romance sentimental nos últimos cem anos. A leitora é essencialmente conservadora, razão pela qual os romancistas hesitam em alterar uma fórmula "feliz".

Notam-se porém, ligeiras alterações no que diz respeito ao perfil das heroínas e principalmente à sua conduta sexual. Novos padrões foram criados para acompanhar as mudanças nas concepções dos modelos femininos e das relações entre os sexos. Os romances atuais tentam estabelecer um equilíbrio entre as novas tendências femininas e os resíduos de pureza, ingenuidade, passividade, recato, domesticidade, etc, os quais eram prezados como ideais femininos tradicionais.

Apesar da fachada de modernidade emprestada às heroínas, que são independentes e determinadas, esta aparência que se tenta veicular é somente superficial pois tão logo encontre o seu príncipe encantado, haverá um retorno aos papéis femininos tradicionais, ou seja, na essência as heroínas continuam reproduzindo os mesmos lugares-comuns apregoados pela moral da classe média.

Quanto aos novos modelos sexuais, o romancista tenta integrá-los às concepções tradicionais do amor romântico e da monogamia. Uma vida sexual satisfatória baseada num relacionamento romântico, duradouro e intenso é a nova meta que substitui o casamento do romance sentimental do passado. A promiscuidade contudo é condenada, sendo encarada como o caminho mais curto para a infelicidade. Da mesma forma, adverte-se que a busca de objetivos menores como fama, riqueza e poder tampouco

irá trazer felicidade. O verdadeiro sucesso fundamenta-se na integridade pessoal, em relações humanas significativas e na oportunidade de ajudar o próximo. Geralmente este sucesso também envolve uma relação amorosa estável com um parceiro apaixonado.

Tome-se como exemplo as heroínas que conquistaram fama e sucesso em carreiras glamourosas, como modelos, estilistas de moda, atrizes, para no final descobrirem que suas conquistas não foram moralmente satisfatórias no que diz respeito às suas reais necessidades como seres humanos. CAWELTI<sup>3</sup> reforça esta ideia dizendo que: "only by a return to the basic human values of romantic love and true success that are available to everyone can the protagonist finally gain happiness".

Apesar de que os padrões de conduta amorosa que o público toma emprestado, através dos romances, estarem de certa forma fora de lugar e época, como no caso dos romances da revista *Good Housekeeping* onde o máximo permitido à heroína são tórridos beijos de amor, as leitoras ainda se deleitam e se satisfazem com tal tipo de narrativa. Em *Cosmopolitan* entretanto, visto que o público-alvo é a mulher solteira e descasada, o sexo é tratado abertamente e não existem limitações no enredo. Descreve-se o ato sexual, menciona-se o orgasmo da heroína, etc. Tanto uma abordagem como a outra, fundamentam-se nos dois tipos de público que se deseja atingir e envolver através de uma fantasia compensadora a qual funciona como fuga de uma realidade que lhes oprime em sua mediocridade.

Os romances sentimentais traduzem situações que tentam até certo ponto espelhar a realidade, mas, ao invés de aprofundarem e esclarecerem os valores subjacentes à eles, manipulam ilusões

e reforçam imagens estereotipadas. Algumas das mensagens veiculadas pela ficção popular encarregam-se da manutenção de valores como a idéia de centralidade do americano, a crença em que o *American way of life* é superior a outras formas de pensar e agir de outros povos e, infelizmente, de preconceitos raciais.

A ideologia veiculada pelo romance sentimental implica numa aceitação do estado de coisas existentes, sendo quase que inconscientemente absorvida pelas mulheres que o lêem. Assim, idéias como as de que o casamento é a melhor solução para a mulher sem talento e/ou ambição; a crença que o sacrifício da heroína abnegada será recompensado; ou ainda idéias que sugerem a existência de alguma qualidade inata feminina para o serviço doméstico, são de tal maneira repetidas que a leitora acaba aceitando passivamente tais valores, não pensando em mudança.

Assim, a grande maioria das histórias de amor continua enfatizando a manutenção dos papéis femininos e da feminilidade. Elena Gianini Belotti<sup>5</sup> afirma que "a cultura a qual pertencemos, como qualquer outra cultura, serve-se de todos os meios à sua disposição para obter dos indivíduos dos dois sexos o comportamento mais conforme os valores que lhes interessa conservar e transmitir". Desta forma, uma das principais funções destes romances continua sendo a normalização e a manutenção do comportamento feminino, característica esta que fica evidente na maioria dos romances analisados. A saída para o romance sentimental de massa como instrumento de veiculação de imagens femininas, até o momento estereotipadas, seria a reversão do quadro romanesco, ou seja, a possibilidade de colocar em xeque convenções tradicionalmente aceitas através do confronto da

leitora com o mundo presente.

Nos romances de alta literatura postula-se a relatividade dos valores, já que não temos meios para comprovar a validade de conceitos éticos, morais ou filosóficos. Entretanto, as idéias veiculadas por esses romances tem pouco alcance. Por isso, uma mudança de direção do romance sentimental de massa, dado o tamanho de seu público leitor, acarretaria uma verdadeira e significativa revisão dos papéis tradicionais femininos.

NOTAS

<sup>1</sup>CAWELTI, J. G. Adventure, mystery and romance: formula stories as art and popular culture. Chicago, The University of Chicago Press, 1976. p.41.

<sup>2</sup>CAWELTI, p.42.

<sup>3</sup>CAWELTI, p.283.

<sup>4</sup>BELOTTI, E. G. Educar para a submissão. 2.ed. Petrópolis. Vozes, 1975. p.8.

## APENDICE 1

## REVISTAS FEMININAS NORTE-AMERICANAS E RESPECTIVAS TIRAGENS - 1990

MAGAZINE	CIRCULATION
Better Homes and Gardens	8.143.083
Family Circle	5.922.530
Women's Day	5.581.573
Goodhousekeeping	5.217.147
McCall's	5.142.463
Ladies' Home Journal	5.086.714
Redbook	3.950.489
Cosmopolitan	2.760.010
Glamour	2.190.027
Woman's World	1.413.575
New Woman	1.332.586
Seventeen	1.752.308
Mademoiselle	1.283.242
Vogue	1.202.471
Teen	1.093.051
Working Woman	905.358
Elle	826.877
Working Mother	605.951
Ms.	548.708
Woman	518.943
Essence	850.007

Source: Audit Bureau of Circulations. Schaumburg, Ill.

- Based on total average paid circulation during the 6 months prior to Dec 31, 1988.

## APENDICE 2

## RELAÇÃO DOS ROMANCES ANALISADOS

TITULO	AUTOR	MES/ANO	
1 The Captive	Victória Holt	AGO/89	G
2 When Two Hearts Meet	Elizabeth Nell Dubus	SET/89	O
3 St. Valentine's Night	Andrew M. Greeley	OUT/89	O
4 A Taste of Heaven	Laura Simon	NOV/89	D
5 The Man Who Found Christmas	David Doig	DEZ/89	
6 Letting Go	Synne Kaufman	JAN/90	H
7 A Delicate Affair	Helene Lewis Coffey	FEV/90	O
8 Family Affair	Judith Saxton	MAR/90	U
9 The Watching Shadows	Michael Allegretto	ABR/90	S
10 September	Rosamunde Pilcher	MAI/90	E
11 Special Interests	Linda Cashdan	JUN/90	K
12 The Scarlet Thread	Evelyn Anthony	JUL/90	E
13 Journey to Love	Jane Roberts Wood	AGO/90	E
14 Kate's Story	Maggie Skye	SET/90	P
15 Dark Deceiver	Sharleen Cooper Cohen	OUT/90	I
16 O My Cordelia	Donna Baker	NOV/90	N
17 Vinnie's Angel	Susan Thaler	DEZ/90	G
---			
18 Blessings	Belva Plain	AGO/89	
19 California Gold	John Jakes	SET/89	
20 The Joy Luck Club	Amy Tan	OUT/89	C
21 Glitter and Gold	Laura Simon	NOV/89	O
22 Daddy	Danielle Steel	DEZ/89	S
23 The Crash Diet	Jill McCorkle	JAN/90	M
24 Dying Young	Marti Leimback	FEV/90	O
25 Fantasies	Beverly Sasson	MAR/90	P
26 Cactus League	Glendon Swarthout	ABR/90	O
27 An American Love Story	Dona Jaffe	MAI/90	L
28 Secret Sins	Jo Ann Ross	JUN/90	I
29 Cave People	Michael Beres	JUL/90	T
30 Sullivan's Sting	Lawrence Sanders	AGO/90	A
31 The Women in his Life	Barbara T. Bradford	SET/90	N
32 Pandora's Box	Elizabeth Gage	OUT/90	
33 Dark Angel	Sally Beauman	NOV/90	
34 Animal Dreams	Barbara Kingsolver	DEZ/90	
---			

# REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1. ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural - O iluminismo como mistificação de massa. In: LIMA, Luiz Costa (org.) Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
2. \_\_\_\_\_. A televisão e os padrões da cultura de massa. In: ROSENBERG, B.; WHITE, D.M. (org.) Cultura de massa: as artes populares nos Estados Unidos. São Paulo, Cultrix, 1973. p.546-562.
3. AGUIAR E SILVA, V.M. Teoria da Literatura. Lisboa, Almedina, 1979.
4. AGUIAR, V.T. Descobrimos os contos de fadas. In: GRIMM, J.; GRIMM, W. O pequeno polegar. Porto Alegre, Kuarp, 1986. p.27.
5. ALLEGRETTO, M. The watching shadows. Good Housekeeping, New York, p.231-273, Apr.1990.
6. ANTHONY, E. The scarlet thread. Good Housekeeping, New York, p.163-206, July.1990.
7. BAKER, D. O my Cordelia. Good Housekeeping, New York, p.235-299, Nov.1990.
8. BEAUMAN, S. Dark angel. Cosmopolitan, New York, p.314-330, Nov.1990.
9. BELOTTI, E.G. Educar para a submissão. Petrópolis, Vozes, 1975.
10. BENJAMIN, W. et al. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: OS PENSADORES. São Paulo, Abril Cultural, 1973. v.48, p.173-199.
11. BERELSON, B.; SALTER, P.J. Norte-americanos majoritários e minoritários: uma análise da literatura de ficção das revistas. In: ROSENBERG, B.; WHITE, D.M. (org.) Cultura de massa: as artes populares nos Estados Unidos. São Paulo, Cultrix, 1973. p.277-295.
12. BERES, M. Cave People. Cosmopolitan, New York, p.193-222, July.1990.
13. BLOMM, A. O declínio da cultura ocidental. São Paulo, Best Seller, 1989.
14. BOGART, L. As histórias em quadrinhos e seus leitores adultos. In: ROSENBERG, B.; WHITE, D.M. (org.) Cultura de massa: as artes populares nos Estados Unidos. São Paulo, Cultrix, 1973. p.223-234.



15. BOSI, E. Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias. Petrópolis, Vozes, 1972.
16. BOURNEUF, R.; OUELLET, R. O universo do romance. Coimbra, Almedina, 1976.
17. BRADFORD, B.T. The women in his life. Cosmopolitan, New York, p.280-324, Sept.1990.
18. CANDIDO, A. O escritor e o público. In: SCHUCKING, L.L.; CANDIDO, A. Arte, literatura e sociedade. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, USP, 1971. p.85-104.
19. CARVALHO, A.L.C. Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária. São Paulo, Pioneira, 1981.
20. CASHDAN, L. Special interests. Good Housekeeping. New York, p.219-267, June.1990.
21. CAWELTI, J.G. Adventure, mystery and romance: formula stories as art and popular culture. Chicago, The University of Chicago Press, 1976.
22. COBEN, S.; RATNER, N. O desenvolvimento da cultura norte-americana. Rio de Janeiro, Anima, 1985.
23. COFFER, H.L. A delicate affair. Good Housekeeping. New York, p.231-237, Feb.1990.
24. COHEN, S.C. Dark deceiver. Good Housekeeping, New York, p.209-261, Oct.1990.
25. COMPARATO, D. Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão. Rio de Janeiro, Nórdica, 1983.
26. CUDDON, J.A. A dictionary of literary terms. Harmondsworth, Penguin Books, 1976.
27. DAICHES, David. A critical history of English literature. London, Martin Secker; Warburg, 1969.
28. DOIG, D. The man who found Christmas. Good Housekeeping, New York, p.54-58, Dec.1990.
29. DOWLING, C. The Cinderella complex: women's hidden fear of independence. New York, Pocket Books, 1981.
30. DUBUS, E. N. When two hearts meet. Good Housekeeping, New York, p.171-175, Sept.1989.
31. FIEDLER, L. O meio Contra as duas pontas. In: ROSENBERG, B.; WHITE, D. M. (org.) Cultura de massa: as artes populares nos Estados Unidos. São Paulo, Cultrix, 1973. p.623-634.
32. FORSTER, E. M. Aspectos do romance. Porto Alegre, Globo, 1969.

33. GAGE, E. Pandora's Box. Cosmopolitan. New York, p.269-280, Oct.1990.
34. GREELEY, A. M. St.Valentine's night. Good Housekeeping, New York, p.229-282, Oct.1969.
35. GURALNICK, D. B. Webster's new world dictionary of American language. New York, Popular Library, 1973.
36. HAAG, E. Da felicidade e do desespero não temos medida. In: ROSENBERG, B.; WHITE, D.M. (org.) Cultura de massa: as artes populares nos Estados Unidos. São Paulo, Cultrix, 1973. p.581-622.
37. HOLT, V. The captive. Good Housekeeping. New York, p.143-185, Aug.1989.
38. HOWE, I. Notas sobre a cultura de massa. In: ROSENBERG, B.; WHITE, D. M. (org.) Cultura de massa: as artes populares nos Estados Unidos. São Paulo, Cultrix, 1973. p.571-580.
39. JAFFE, R. An American love story. Cosmopolitan. New York, p.365-376, May.1990.
40. JAKES, J. California gold. Cosmopolitan. New York, p.305-322, Sept.1989.
41. JOHNS-HEINE, P.; GERTH, H.H. Valores na ficção das publicações periódicas de massa: 1921-1940. In: ROSENBERG, B.; WHITE, D.M. (org.) Cultura de massa: as artes populares nos Estados Unidos. São Paulo, Cultrix, 1973. p.266-276.
42. KAUFMAN, L. Letting go. Good Housekeeping. New York, Jan. 1990.
43. KINGSOLVER, B. Animal Dreams. Cosmopolitan. New York, p.226-240, Dec.1990.
44. LEFERVE, M.J. Structure du discours de la poésie et du récit. Neuchâtel, Editions de la Baconniere, 1971.
45. LEIMBACH, M. Dying young. Cosmopolitan, New York, p.211-242, Feb.1990.
46. LERNER, M. Civilização norte-americana. Rio de Janeiro, Fundo de cultura, 1960. v.3 e v.4.
47. LIMA, L.C. (org.) Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
48. LUBBOCK, P. A técnica da ficção. São Paulo, Cultrix, 1976.
49. MACEDO, J.R. A mulher na idade media. São Paulo, Contexto, 1990.

50. MacDONALD, D. Against the American grain. New York, Vintage Books, 1962.
51. MACDONALD, J.F. The "foreigner" in juvenile series fiction, 1900-1945. In: NACHBAR, J.; WEISER, D.; WRIGHT, J.L. (eds) The popular culture reader. Ohio, Bowling Green Univ. Popular Press, 1978. p.151-167.
52. McCORKLE, J. The crash diet. Cosmopolitan. New York, p.193-208, Jan.1990.
53. MOISES, M. A criação literária: introdução à problemática da literatura. São Paulo, Melhoramentos, 1969.
54. MORIN, E. Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo I : neurose. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1987.
55. \_\_\_\_\_. Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo II : necrose. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1986.
56. NACHBAR, J.; WEISER, D.; WRIGHT, J.L.; (eds) The popular culture reader. Ohio, Bowling Green Univ. Popular Press, 1978.
57. PILCHER, R. September. Good Housekeeping. New York, p.241-275, May.1990.
58. PLAIN, B. Blessings. Cosmopolitan. New York, p.227-267, Aug.1989.
59. PROPP, V. Morfologia do conto maravilhoso. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1984.
60. ROSENBERG, B.; WHITE, D.M. Cultura de massa: as artes populares nos Estados Unidos. São Paulo, Cultrix, 1973.
61. ROSS, J. Secret sins. Cosmopolitan, New York, p.245-272, June.1990.
62. SANDERS, L. Sullivan's sting. Cosmopolitan, New York, p.208-241, Aug.1990.
63. SASSOON, B. Fantasies. Cosmopolitan, New York, p.234-268, Mar. 1990.
64. SAYTON, J. Family affair. Good Housekeeping. New York, p.217-258, Mar. 1990.
65. SIMON, L. A taste of heaven. Good Housekeeping, New York, p.233-318, Nov. 1989.
66. SKYE, M. Kate's story. Good Housekeeping. New York, p.277-307, Sept. 1990.
67. SODRE, M. Teoria da literatura de massa. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978.

68. SPERLING, A. P. Psychology made simple. New York, Doubleday; 1957.
69. STEEL, D. Daddy. Cosmopolitan. New York, p.225-265, Dec. 1989.
70. STYAN, J.L. Modern drama in theory and practice: realism and naturalism. Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1981. v.1
71. SWARTHOUT, G. Cactus league. Cosmopolitan, New York, p.237-280, Apr. 1990.
72. TAN, A. The joy luck club. Cosmopolitan, New York, p.263-302, Oct. 1989.
73. THALER, S. Vinnie's angel. Good Housekeeping. New York, p.62-68, Dec.1990.
74. TUMIN, M. Cultura popular e a sociedade aberta. In: ROSENBERG, B.; WHITE, D.M. (org.) Cultura de massa: as artes populares nos Estados Unidos. São Paulo, Cultrix, 1973. p.635-645.
75. WEIBEL, K. Mirror, mirror: images of women reflected in popular culture. New York, Anchor Press, 1977.
76. WOOD, J.R. Journey to love. Good Housekeeping. New York, p.155-202. Aug. 1990.

## BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

1. ASCHER, N. Tipologias Culturais não explicam a Literatura Atual. Folha de São Paulo, São Paulo, 18 mai 1991, 6 cad. p.3.
2. \_\_\_\_\_. Nunca tantas pessoas leram tanto à beira da piscina. Folha de São Paulo, São Paulo, 25 mai 1991, 6cad., p.3.
3. BARNET, S. A short guide to writing about literature. Boston, Little, Brown, 1968.
4. BOUDON, R. A ideologia ou a origem das idéias recebidas. São Paulo, Atica, 1989.
5. CAMPOLIN, S. Pesquisa revela a crise das mulheres. O Estado de São Paulo, São Paulo, 23 jun 1991, 2cad., p.18-19.
6. CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A.; GOMES, P.E.S. A personagem de ficção. São Paulo, Perspectiva, 1974.
7. CENTRE FOR CONTEMPORARY CULTURAL STUDIES. Da ideologia. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.
8. CHANEY, D. Fictions in mass entertainment. In: CURRAN, J. et al. Mass communication and society. London, Edward Arnold, 1977. p.440-457.
9. CLEUSA MARIA. A telenovela é coisa de museu. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 4 mar. 1991, cad.B., p.1.
10. DAPIEVE, A. O 1º de abril do duo Milli. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1 de abr 1991, cad.b., p.6.
11. DECKARD, B. The women's movement. New York, Harper & Row, s.d.
12. ECO, U. Midia constrói perfil da universidade hoje. Folha de São Paulo, São Paulo, 3 fev 1991, cad.C., p.8.
13. FRIEDAN, B. Mística feminina. Petrópolis, Vozes, 1971.
14. GANS, H. J. Popular culture and high culture: an analysis and evaluation of taste. New York, Basic Books, 1974.
15. MOREIRA, R. S. C. Teoria da comunicação: ideologia e utopia. Petrópolis, Vozes, 1979.
16. PRADO, R. M. Um ideal de mulher: estudo dos romances de M. Dely. In: PERSPECTIVAS antropológicas da mulher. Rio de Janeiro, Zahar, 1981. p.71-112.
17. ROBERTS, E. V. Writing themes about literature. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1973.

18. RODRIGUES, J. C. Fotonovela: decomposição e recomposição. In: MATTA, R. Arte e Linguagem. Petrópolis, Vozes, 1973.
19. SEABRA, Z.; MUSZKAT, M. Identidade feminina. Petrópolis, Vozes, 1985.
20. ZERAFFA, M. Fictions: the novel and social reality. Middlesex, Penguin Books, 1976.